№ 4052.75
V. 1-3

*Bought with the income of*
*the Schofield bequests.*

Dec 18, 1936
2 weeks -

# NEUMEN-STUDIEN.

## Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

**Oskar Fleischer.**

---

**Theil I.**

**Über Ursprung und Entzifferung der Neumen.**

LEIPZIG.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

1895.

# NEUMEN-STUDIEN.

Abhandlungen über

mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

Oskar Fleischer.

## Theil I.

Über Ursprung und Entzifferung der Neumen.

LEIPZIG.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

1895.

# Über

# Ursprung und Entzifferung der Neumen.

Von

Oskar Fleischer.

PUBLIC LIBRARY
THE
CITY OF BOSTON

LEIPZIG.
Verlag von Breitkopf & Härtel.
1895.

Schl
Mar. 16, 1911
E 3 parts.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Seinem verehrten Freunde

Herrn. Hugo Reichel

der Verfasser.

# Vorbemerkung.

Die erste Anregung zu den vorliegenden Studien verdanke ich meinem verehrten Lehrer, dem verstorbnen Herrn PROF. DR. JULIUS ZACHER in Halle. Unter seiner sicheren Führung unternahm ich schon 1882 mit einer Dissertation über Notker's Accentuations-System meinen ersten Ausflug auf das nicht ganz gefahrlose Gebiet zwischen Sprache und Musik, auf dem schon so Mancher zu Falle gekommen ist. Seitdem liess ich dieses Thema nicht mehr aus den Augen. Es jedoch mit Nutzen weiter zu führen, wäre mir unmöglich gewesen, wenn mir nicht das KÖNIGLICHE PREUSSISCHE KULTUS-MINISTERIUM auf Antrag meines hoch geschätzten Lehrers, Herrn Geheimrath PROF. DR. PHILIPP SPITTA, durch Verleihung eines Stipendiums eine zwei-jährige Studien-Reise in Italien, Sicilien und Malta, sowie durch Unterstützungen zu Reisen nach Frankreich, der Schweiz und Österreich, die Ansammlung des nöthigen Beobachtungs-Stoffes ermöglicht hätte. Aber auch ausserdem habe ich mich so mannigfacher Beihilfe von Seiten des Königlichen Ministeriums zu erfreuen gehabt, dass das Wort des Dankes nur ein Nothbehelf ist für Jemanden, der mit der That beweisen möchte, dass er jener ehrenvollen Förderung nicht ganz unwerth war.

Meinen Dank auch öffentlich aussprechen muss ich dem Altmeister der Musikwissenschaft, Herrn DR. FRIEDRICH CHRYSANDER, meinem verehrten Freunde, der mir in steter Hilfsbereitschaft mit Rath und That auch bei vorliegendem Werke zur Seite gestanden hat.

Mein für die Tonkunst begeisterter Freund, dessen Name das Widmungsblatt grüssend trägt, Herr HUGO REICHEL, möge dies Werk als ein Zeichen meiner Verehrung gelten lassen.

Berlin im Februar 1895.

**Dr. Oskar Fleischer.**

4722

# Inhalts-Übersicht.


Erstes Kapitel. Geschichte und Ziele der Neumen-Forschung.

Ausschliesslicher Gebrauch der Neumen als Gesangs-Tonschrift. — Klagen der mittelalterlichen Musik-Schriftsteller über die Mängel der Neumenschriften: in der Musica enchiriadis und bei Odo von Cluny (10. Jahrhundert), bei Guido von Arezzo und Johannes Cotto (11. Jahrhundert), und Johannes de Muris (14. Jahrhundert). — Wieder-Auftauchen der alten Neumen in der Musik-Wissenschaft seit Praetorius 1615, besonders im 18. und 19. Jahrhundert. — Streit zwischen Fétis und Kiesewetter über den Ursprung der Neumen. — Gregors I. Antiphonar, dessen Bedeutung für die Neumenfrage. — Kritik der modernen Entzifferungs-Versuche. Es muss eine neue Methode der Entzifferung gefunden werden, die ihre Richtigkeit aus der Vorgeschichte, statt aus der Nachgeschichte der Neumen erweist.

Zweites Kapitel. Der Ursprung der Neumen aus der Cheironomie.

Begriff des Wortes *Neuma* (Wink, Geberde), als zur Kunst des Musikdirigirens im Alterthume, der Cheironomie, gehörig. — Die Cheironomie im Alterthume: bei Griechen und Römern (und Indern), im Mittelalter: bei Juden, in der griechischen und lateinischen Kirche. — Die musikalische Hand bei den Indern, und im Mittelalter bei Griechen und Lateinern. — Die Neumen sind zu schriftlichen Zeichen erstarrte Handbewegungen der Cheironomie.

Drittes Kapitel. Recitation und Accentuation.

Die Cheironomie und ihre Neumen oder Handbewegungen sind verknüpft mit der Recitations-Praxis der christlichen Kirche. — Geschichtliches und ästhetisches Verhältniss der Recitation zur Musik; Recitiren war Singen. — Musikalische Grundlagen der sprachlichen Recitation und Wesen des *Accentus* oder Sprach-Zugesanges sind Tonfall, Metrum und Rhythmus. Die Zeichen dieser drei Elementar-Faktoren der Recitation sind: bei lebendiger Sprache Körper- oder Glieder-, besonders Handbewegungen (Gestikulation, Cheironomie, Neumen), nach Erlöschen des lebendigen Sprach-Gefühles aber Schriftzeichen mit dem Namen *Accente*. — Prinzipien der Accentus-Bezeichnung.

Viertes Kapitel. Cheironomie und Accentuation der Inder.

Die ältesten schriftlichen *Accente* bieten die Inder. Musikalischer Charakter und Entstehung der indischen Accente aus Hand- und Kopf-Bewegungen beim Recitiren (nach Martin Haug). Indische musikalische Hand. Die Schrift-Accente, ihre Bezeichnung, Bedeutung und Klassifizirung nach Ton, Metrum, Rhythmus (und Vortrag). — Ähnliche Erscheinungen bei Chinesen und Japanern.

Fünftes Kapitel. Accentuation der alten Griechen und Römer.

Die Accente (Prosodien) der alt-griechischen Grammatiker, ihre Erfindung und ihr musikalischer Charakter. — Sergius' Erklärung der Accente. — Zeichen, Namen, Klassifizirung und Bedeutung der alt-griechischen Prosodien entsprechen denen der indischen Accente. — Die griechischen Prosodien sind Entlehnungen und gehen auf dieselbe Quelle als die indischen Accente zurück.

Sechstes Kapitel. Das Accentuations-System der Armenier.

Nachweis völliger Übereinstimmung des armenischen Musikzeichen-Systemes mit dem alt-griechischen Prosodien-System nach Namen, Formen, Bedeutung und Klassifizirung der Zeichen. — Die armenischen Zeichen dienen zugleich der schriftlichen Darstellung der Satzgliederung.

Siebentes Kapitel. Recitations-Zeichen der Griechen im Mittelalter.

Nachweis einer früh-mittelalterlichen griechischen Recitations-Zeichenschrift im 7. bis 14. Jahrhundert. Ihre ausgeprägten Beziehungen zur Satzgliederung, besonders bei Fragesätzen. Übereinstimmung der 10 Zeichen mit den 10 alt-griechischen Prosodien.

Die spät-mittelalterliche Neumenschrift der griechischen Kirche weist rein musikalischen Charakter auf, dient also nicht der blossen Recitation; doch stimmt der Grundstock ihrer Zeichen mit dem Prosodie-Zeichensystem unverkennbar grössten Theils überein, nach Namen, Formen, Bedeutung und Klassifizirung.

Achtes Kapitel. Das Verhältniss der Accente zu den Neumen bei den Lateinern.

Übergang der alt-griechischen Prosodien zu den Römern schon im 2. Jahrhundert v. Chr., und ihre Erhaltung trotz mangelnder Verwendbarkeit für die lateinische Sprachschrift. Praktische Verwendung der Accent-Zeichen in der liturgischen Recitation der lateinischen Kirche, Überführung der Accente in Neumen-Charaktere (Accent-Neumen), unter Beibehaltung der alten Namen, Zeichen, Gruppirung und Bedeutung; die tonlichen Bedeutungen werden nur modifizirt.

Neuntes Kapitel. Die tonliche Bedeutung der Accent-Neumen.

Feststellung eines massgebenden Normal- oder Mittel-Tones in Recitation und Musik der alten Inder, Griechen und Römer, der griechischen und lateinischen christlichen Kirche (ind. *Prachaya* und *Madhyama*, alt-griech. *Mese*, alt-lat. *Media*, mittel-griech. *Ison*, neu-lat. *Aequalis, Repercussio*). Dieser Mittelton liegt im Alterthum und früheren Mittelalter auf a, wandert aber später nach $c^1$. Tonliche Bedeutung der beiden ersten ursprünglichen Prosodie-Klassen für „Töne“ und „Metrum“.

Zehntes Kapitel. Das Pneuma.

Unklare Bestimmung der Pneuma-Prosodien im Alterthum. — Die Lehre vom Pneuma ist bei den antiken Grammatikern die Lehre von der Interpunktion. Diese findet sich in der mittelalterlichen Musik als Lehre von den Kadenzen, auch in den fachlichen Ausdrücken übereinstimmend, wieder. Ihre (rhythmischen) Zeichen sind die Pneumata oder Spiritus. — Entwickelung der Interpunktions-Neumen aus dieser Lehre.

Elftes Kapitel. Die Accentus ecclesiastici.

Scheidung des katholischen Gesanges in Accentus und Concentus. Der Accentus sondert sich in gelesene und freie Recitation, d. h. in Lese- (Kollekten-) Ton und in Psalmodie. — Lehre vom Leseton oder von den Accentus ecclesiastici im 16. Jahrhundert; diese Accentus sind die alten Interpunktions-Kadenzen, untermischt mit den prosodischen Accenten. — Belege für ihre Anwendung in der Theorie und in der Praxis vom 16. Jahrhundert rückwärts verfolgt bis zum 9. Jahrhundert.

Zwölftes Kapitel. Das Gruppen-Neuma und die Sequenzen.

Die Intonations-Formel (Sirenimpha) des früheren Mittelalters ist später zum Accentus ecclesiasticus *Finalis* geworden; sie ist als „Gruppen-Neuma“ oder Pneuma-Formel, d. h. als Zusammenfassung aller Interpunktions-Kadenzen von entscheidender Wichtigkeit für die Bestimmung der Tonart der zugehörigen Gesänge. Ihr griechischer Name Tropus bedeutet den „Charakter“ der Tonart, „Gesammtbild der Geberden (Neumen)“. — Eindringen griechischer und orientalischer Gesangs-Praktiken und Theorien in die lateinische Kirche seit dem 9. und besonders im 11. Jahrhundert. Griechische Namengebung der lateinischen Neumenzeichen.

Die Tropen sind vokalisirende Gesänge, unter Anlehnung einerseits an die Kadenzen des Pneuma, andrerseits an die Allelujah-Gesänge des Orientes entstanden. Sie dringen in die lateinische Kirche ein, erzeugen die Mischform der Sequenzen (Notker Balbulus) und gestalten die accentische Recitation der Psalmodie zu einer concentischen um. Damit ist die antike metrische Recitation (Prosodie, Accentus, Sprachzugesang) endgiltig zu einer rhythmischen und melodischen Cantillation (Concentus) und zugleich die Accent-Neumen zu Tonzeichen umgestaltet.

Rückblick.

Namen- und Sach-Register.

## Erstes Kapitel.

### Geschichte und Ziele der Neumenforschung.

Ueber den alten liturgischen Gesang der christlichen Kirche sind uns theoretische Werke von der Art, dass man sich daraus eine klare Vorstellung vom Wesen des altchristlichen Gesanges bilden könnte, nirgends erhalten. Die einzige Quelle einer deutlichen Erkenntniss der Grundlagen, auf denen sich der für die ganze Entwickelung der Musik so überaus wichtige christliche Kirchengesang aufgebaut hat, sind die Denkmäler praktischer Natur. Aus ihnen ist aber bisher weder ein allseitig ausreichender Beobachtungsstoff veröffentlicht worden, noch hat eine sichere Methode, sie zu benützen, gewonnen werden können. Ihre Musikzeichen nennt man „Neumen“. Diese Neumen zu entziffern bildet also nicht nur das erste und wichtigste Ziel der Forschung über den altchristlichen Kirchengesang, sondern auch eine der vornehmsten Aufgaben der Musikforschung überhaupt.

Unter Neumen versteht die heutige Musikwissenschaft gewisse eigenartige Zeichensysteme, die durch das ganze Mittelalter hindurch und bis zur Einführung der sogenannten Choral- und Mensural-Notationen fast ausschliesslich als eine Art von Notenschrift mit sprachlichen Texten, und zwar hauptsächlich kirchlich-liturgischer Natur, mehr oder weniger häufig in schriftlicher Verbindung erscheinen. In ihrer äusseren Gestalt ähneln sie den Beizeichen der griechischen Schrift, nämlich den Accenten, den Spirituszeichen u. s. w. Gleich diesen werden sie — oft mit andersfarbiger Tinte geschrieben — gewöhnlich über den Textlinien der Sprachschrift angebracht. Es sind Punkte, Strichelchen, Häkchen, Schnörkel, mitunter von ziemlich verwickeltem Aussehen, meistentheils jedoch von einfacher Form, welche theils einzeln, theils zusammengesetzt und mit einander verbunden, über und seltener unter den Sprachsilben stehen. Jedes dieser Zeichen hatte seine eigene Bedeutung. Für gewöhnlich erklärt man diese Schriftcharaktere als Tonzeichen, hält also die Neumen für die Tonschrift des früheren Mittelalters. Die Auffassung erweist sich jedoch als zu enge. Denn wir werden sehen, dass jene Zeichensysteme noch weiteren Zwecken, besonders denen des einfachen Recitirens oder Declamirens dienten.

Von allen bekannten Tonschriften unterscheiden sich die Neumen durch das Hauptmerkmal, dass sie ausschliesslich der Articulation der menschlichen Stimme zu dienen bestimmt erscheinen, möge sie sich als blosse Declamation und Recitation, oder aber als vollendeter Gesang äussern. Das zeigt schon die durchgehende Verbindung der Neumen mit Sprachtexten. Die Fälle der Verwendung von Neumen ohne untergelegten Text (absolute Neumen) sind ausserordentlich selten, und selbst bei diesen wenigen Ausnahmen ist, soweit sie bekannt sind, immer anzunehmen, dass die Neumenzeichen in Beziehung auf einen bestimmten Sprachtext wenigstens gedacht sind, und dass die Text-

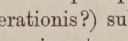
unterlage nur aus irgend einem äusseren Grunde weggelassen worden ist. So bei den aus blossen Neumenzeichen bestehenden Randnoten, die häufig und insbesondere bei Neumatoren der St. Gallener Schule vorkommen, und wo man die Neumenzeichen in zusammengezogenen Formen nicht über, sondern neben die Textlinien geschrieben findet. Auch sind solche unabhängig erscheinende Neumationen bei Vocalisen, Textabkürzungen oder den durch ein Wort angedeuteten Textanfängen in ziemlich ausgedehnter Weise angewendet worden. Eine St. Gallener Handschrift enthält sogar Neumenstücke ohne Text. Aber in allen diesen Fällen, — die ich übrigens später auf das eingehendste besprechen werde, — kann dennoch von einer absoluten Neumation, d. h. einer ohne zugehörigen Sprachtext für sich selbst bestehenden Melodieschrift nicht eigentlich die Rede sein.

Niemals ferner ist bisher ein sicherer Fall bekannt geworden, wo die Neumation als rein instrumentale Notenschrift aufgefasst werden müsste, d. h. als eine musikalische Notation, die absolute Tonhöhen anzugeben bestimmt gewesen wäre, wie das die vor und neben den Neumen gebräuchlichen griechischen und lateinischen Buchstaben-Notationen zu thun die Fähigkeit hatten. Hierdurch unterscheiden sich also die Neumenschriften augenfällig von den bekannten Notenschriften des Alterthums. Letztere waren nichts als mehr oder weniger veränderte Buchstaben des griechischen Sprachalphabetes, und jeder dieser Buchstaben oder Schriftzüge bezeichnete einen ganz genau bestimmten Ton des damals angewendeten Tonsystemes. Ohne einer weiteren Bestimmung zu bedürfen, war durch eine Reihenfolge von griechischen Tonzeichen auch eine Reihe von unzweideutig festgestellten Tönen gegeben. Nicht so bei den Neumen. Diese wollten vielmehr das in Zeichen andeuten, was die menschliche Stimme bei der Aussprache von Worten als Gesang vollführt. Sie bildeten somit an sich schon eine Ergänzung der Sprachschrift überall dort, wo der Sprachtext durch ein gehobenes Vorlesen oder ein getragenes Vorsingen in möglichst lebendige Wirkung versetzt werden sollte. Dadurch stehen diese Gesangsschriften in einer stetigen Wechselbeziehung — um nicht zu sagen in einem Abhängigkeits-Verhältniss — zur Sprache. Wenn sich der Sänger einer angemessenen sprachlichen Bildung nicht entschlagen kann, wenn er zur verständnissvollen Darstellung der Gesangscompositionen einer gewissen philologischen Hermeneutik und Texteskritik bedarf, — um wie viel mehr müssen dann philologische Untersuchungen über solche Gesangscompositionen auf die sprachliche Unterlage Rücksicht nehmen! Es kann daher nicht befremden, dass sich die nachfolgenden Arbeiten über die Neumen auf einer Grundlage aufbauen, die zuweilen mit der Musik nur wenig noch zu schaffen zu haben scheint. Und das muss um so mehr geschehen, als jene Gesangstexte zum weitaus grösseren Theile lateinische und griechische sind; um so mehr auch, als der Gesang des frühesten Mittelalters theilweise ein so einfacher war, dass er sich über blosse Recitation kaum erhob. Aber diese Ueberlegungen sind es nicht allein, welche zu einer philologischen Behandlung unserer Aufgabe zwingen. Mehr noch verweisen auf diesen mühsamen, aber stets sicheren Pfad die vielen vergeblichen Versuche bedeutender Geisteskräfte, um die für die Philologie wie für die Musikgeschichte gleichwichtige Frage nach dem eigentlichen Wesen und Zwecke der Neumen einer endlichen Lösung zuzuführen.

Das Mittelalter selbst hat uns nämlich eine ausreichende Erklärung seiner Neumenschriften nicht hinterlassen. Für die des griechischen Mittelalters sind wir auf einen überaus wortkargen Tractat (angeblich von Johannes Damascenus) angewiesen, aus dem

bisher noch Niemand eine zufriedenstellende Erklärung der griechischen Neumen herauszuschälen vermocht hat. So liegen denn, da auch die Praxis die Bedeutung jener Zeichen nicht überliefert hat, die zahlreichen Handschriften griechischer Musik, die bis in das siebente Jahrhundert n. Chr. hinunterreichen, unbenützbar in den Bibliotheken. Fast noch schlimmer steht es um die Neumenschriften des lateinischen Abendlandes. Für diese besitzen wir an theoretischen Erläuterungen fast noch weniger; hier stehen uns nur verstreute Bemerkungen einiger Schriftsteller zur Hand, die eher geeignet sind, uns von dem Versuche der Neumen-Entzifferung abzuschrecken. Schon der erste mittelalterliche Schriftsteller, der sich auf eine kurze Besprechung der Neumen einlässt, der Verfasser der bekannten *Musica enchiriadis*, giebt folgende wenig ermuthigende Erklärungen von den Neumen seiner Zeit, d. h. des 10. Jahrhunderts, ab:

Hae [notae] autem ad hanc utilitatem sunt repertae, ut sicut per litteras voces et distinctiones verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant iudicio, sic per has omne melum annotatum etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. Quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint, rememorationis (remunerationis?) subsidium minime potest contingere: incerto enim semper videntem inducunt vestigio, utputa, si adiectam formulam repicias:




Primam enim notulam cum aspexeris, quae esse videtur elatior, proferre eam quocumque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressiorem attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus, aut certe tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statutam esse pernoscere potes. Idem et de caeteris constat. Si vero, quas subsequens ratio demonstrabit, chordarum notulis eandem formulam consignatam videris, mox

Diese [Noten] aber[2]) sind zu dem nützlichen Zwecke erfunden worden, damit — wie in der Schrift die Laute und Silben der Sprache in den Buchstaben wiedererkannt werden, so dass sie einen verständig Lesenden gar nicht irre leiten — so auch jede Melodie, die mit ihnen aufgezeichnet ist (selbst ohne Lehrer, nachdem sie einmal gelernt sind), abgesungen werden kann. Das vermag aber durch diejenigen Noten, welche uns die Praxis überliefert hat, die indessen je nach den verschiedenen Gegenden durch verschiedene Zeichengebung entstellt werden, — obgleich sie ja sonst nicht ganz nutzlos sind — jenes Mittel der Gedächtniss-Unterstützung keineswegs zu erreichen. Denn immer führen sie den, der sie sieht, auf einem Irrwege, z. B. wenn man folgende Stelle in Augenschein nimmt [s. Beispiel]: Denn wenn man die erste kleine Note betrachtet, die höher zu sein scheint, so kann man sie mit irgend einer Stimmbewegung leicht hervorbringen. Wenn man aber die zweite, die augenscheinlich tiefer ist, mit der ersten verknüpfen will, so kann man gar nicht erkennen, auf welche Weise man das fertig bringen soll, ob sie nämlich um einen oder zwei oder gar drei Punkte [Tonstufen] von dieser [ersten] entfernt sein soll,

1) Die Neumenzeichen scheinen bei Gerbert schlecht wiedergegeben zu sein, wie denn überhaupt die damalige Buchdruckerkunst noch mit grossen typographischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte.

2) Er spricht von den sogenannten Dasia-Noten.

procul dubio, qualiter procedat, advertas utique hoc modo:

IM pm cf
Alle lu ia.

Est enim I mese, M lichanos meson: inter quas toni spatium patet; P parypate meson, quae a lychanos meson similiter distat tono, M similiter lichanos meson supra parypate meson inclinatur. C autem est hypate meson semitonio a parypate meson distans. F ultima lichanos hypaton servans tonum ad hypate meson. In hac autenti proti usitata melodia, quam notulis eiusdem superscribimus, qui superiores sint soni, planius elucebit.

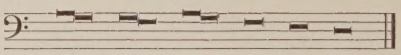
Im m p im pc f
NO NE NO e A NE.

Quamcunque enim ex his notulam sive litteram in superiori formula videris, similiter proferre non cuncteris. Hae autem consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae: quippe cum et tarditatem cantilenae, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi toni iungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam litterarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere, admodum censentur proficuae. Quapropter si super aut circa has per singulos phthongos eaedem litterulae, quas pro notis musicis accipimus, apponantur, perfecte ac sine ullo errore indaginem veritatis liquebit inspicere: cum hae quanto elatius, quantove pressius vox quaeque feratur, insinuent; illae vero supradictas varietates, sine quibus rata non texitur cantilena, menti certius figant.[1])

wenn man nicht von einem anderen es vorher hört. Denn das Wie hat der Componist nicht erkennbar dargestellt. Ebenso steht es mit den übrigen Zeichen. Wenn man aber, wie das folgende Beispiel zeigen wird, ebendieselbe Tonformel mit den Noten der Saiteninstrumente verzeichnet sieht, so bemerkt man bald ohne allen Zweifel, wie sie verläuft, nämlich so:

I M PM CF
[das sind die Töne: A G FG ED].

Denn I ist die Mese, M der Lichanos meson, zwischen denen das Intervall von einem Ganztone liegt; P ist die Parhypate meson, die vom Lichanos meson ebenfalls einen Ganzton abliegt, M ist wieder Lichanos meson und liegt [einen Ganzton] über der Parhypate meson. C aber ist die Hypate meson, die um einen Halbton von der Parhypate meson abliegt. F schliesslich ist der Lichanos hypaton, einen Ganztonschritt zu der Hypate meson ausmachend. In dieser beim ersten authentischen Tone gebräuchlichen Melodieformel, die wir hier über dessen Tonsilben schreiben, wird viel klarer zu Tage treten, welche Töne höher sind.



No - ne - no - e - a - ne

Denn welche Note oder welchen Buchstaben unter ihnen man auch immer in obiger Formel sieht, man wird sie ohne Zögern in ähnlicher Weise hervorbringen. Diese „Noten des praktischen Gebrauches“ sind indessen nicht etwa überflüssig, da sie sich nämlich als sehr dienlich erweisen zu zeigen: 1) wo sich die Melodie verlangsamt und wo der Ton eine tremulirende Stimmbewegung verlangt; 2) wie die Töne selbst zu einem [Ton-Komplex] zu verbinden oder gegenseitig von einander zu trennen sind; 3) auch, wo

1) Gerbert, Scriptores Bd. I. S. 117. Die Buchstaben über dem Beispiele Nonenoeane sind bei Gerbert offenbar verschoben; die beistehende Übertragung sucht den Fehler zu bessern.

sie höher oder tiefer je nach Massgabe gewisser Buchstaben abzuschliessen haben, — alles Dinge, wozu jene Kunst-Zeichen nichts nütze sind. Deswegen wird man ganz zweifelsohne der Erforschung der Wahrheit am nächsten kommen, wenn über oder neben ihnen für die einzelnen Töne eben jene Buchstaben, die wir als Musiknoten annehmen, noch dazugesetzt werden. Denn letztere geben an, um wie viel höher oder wie viel tiefer jede Stimmbewegung zu gehen hat, während jene [Neumen] die oben angeführten Verschiedenheiten, ohne welche eine vernünftige Melodie nicht zu Stande kommt, deutlicher versinnlichen.

Hier wird deutlich ausgesprochen, dass die Neumen nicht die Fähigkeit besitzen, die Töne einer Melodie nach ihrer Tonhöhe und -tiefe anzugeben. Sie stellen wohl im allgemeinen die Beugungen der Stimme dar und folgen deren Bewegungen nach oben oder unten, sie lassen erkennen, unter welchen Umständen des Ausdruckes und der Zeitfolge eine Melodie gesungen werden soll; aber nach Neumen eine bisher unbekannte Melodie zu singen, sei deshalb nicht möglich, weil die Abstände der einzelnen Neumentöne unter einander durch die Zeichen nicht angegeben werden könnten.

Nicht bloss in den nördlichen Gegenden Europas, zu denen die *Musica enchiriadis* in Beziehung steht, begegnen wir solchen Klagen über die Unsicherheit des Neumenlesens. Der Abt Odo von Cluny betont in der Vorrede zu seinem Dialog über die Musik, dass es vor ihm ganz unmöglich gewesen sei, unbekannte Gesänge nach der blossen Neumation und ohne mündliches Unterrichtsverfahren zu lernen. Erst seine eigene Erfindung ermöglichte es, selbst Kinder binnen wenigen Tagen in dieser Kunst, vom Blatt zu singen, auszubilden.

Non multis postea evolutis diebus primo intuitu et ex improviso, quidquid per musicam descriptum erat, sine vitio decantabant; quod hactenus communes cantores nunquam facere potuerant, dum plures eorum quinquaginta iam annis in canendi usu et studio inutiliter permanserunt.[1])

Kaum waren danach einige Tage verflossen, so sangen sie beim ersten Anblicke und ohne Vorbereitung fehlerlos alles, was nur immer in Musik geschrieben war. Das hatten bisher die gewöhnlichen Sänger niemals fertig gebracht, und doch hatten mehrere von ihnen schon 50 Jahre in Gesangs-Ausübung und Studium nutzlos verbracht.

Dass Odos Erfindung nichts geringeres war, als die Einführung des Liniensystems mit den rothen und gelben Schlüssellinien für F und C, werden wir seinerzeit ersehen.

Etwa ein Jahrhundert nach Odo hören wir diese Klagen sich nun auch in Italien wiederholen durch den Mönch Guido von Arezzo. In den wichtigsten Dingen ein Nachahmer des Cluniacenserabtes Odo, dessen Verdienste zum Theil er sich und die Nachwelt ihm zugeeignet hat, zeigt er sich auch hier als ein gelehriger Schüler:

1) Gerbert, Script. Bd. I. S. 251.

Mirabiles autem cantores et cantorum discipuli etiamsi per centum annos quotidie cantent, numquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam antiphonam cantabunt, tantum tempus in cantando perdentes in quanto et divinam et secularem scripturam potuissent plene cognoscere ... Vix denique unus concordat alteri, non magistro discipulus nec discipulus condiscipulis: unde factum est, ut non iam unum aut saltem pauca, sed tam multa sint antiphonaria, quam multi sunt per singulas ecclesias magistri... Taliter etenim Deo auxiliante hoc antiphonarium notare disposui, ut per eum posthac leviter aliquis sensatus et studiosus cantum discat; et postquam partem eius per magistrum bene cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscat. De quo si quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat, quod tale hoc apud nos pueruli faciunt ...[1])

Bewundernswerthe Sänger aber und Schüler von Sängern werden doch nie, und wenn sie hundert Jahre lang täglich singen, aus sich, ohne Lehrer, irgend eine auch noch so kleine Antiphone singen und sie verschwenden so viel Zeit mit dem Singen, dass sie währenddem die heilige Schrift ganz auswendig hätten lernen können ... Schliesslich stimmt kaum Einer mit dem Andern überein, weder der Schüler mit dem Lehrer, noch der Schüler mit seinen Mitschülern, woher es kommt, dass es nicht nur eins oder wenigstens einige, sondern soviele Antiphonare giebt, als es an den einzelnen Kirchen Lehrer giebt ... So also unternahm ich es denn mit Gottes Hilfe, dieses Antiphonar mit Noten zu versehen, damit künftig durch dieses jeder lernbegierige Schüler den Gesang leicht erlerne, und nachdem er einen Theil davon mit Hilfe des Lehrers gut begriffen hat, den Rest aus sich selbst ohne Magister sonder Zweifel kennen lerne. Wenn aber jemand meint, ich prahle, so möge er kommen und prüfen und sehen, dass so etwas bei uns schon die kleinen Knaben fertig bringen.

Hierzu vergleiche man die Verse aus Guidos musicae regulae rhythmicae.[2])

Hac de causa rusticorum multitudo plurima,
Donec frustra vivit, mira laborat insania,
Dum sine magistro nulla discitur antiphona.
Notis ergo illis spretis, quibus vulgus utitur,
Quod sine ductore nusquam, ut caecus progreditur etc.

Deshalb müht sich die grosse Mehrzahl der Tölpel so lange sie leben in wunderlicher Thorheit ab, da doch [nun einmal] keine Antiphonie ohne Lehrer zu lernen ist. Jene Noten, deren sich das Volk bedient, verachte man, weil es wie ein Blinder nirgendswo ohne Führer wandeln kann ...

Im gleichen Sinne bespricht auch Johannes Cottonius, ein Zeitgenosse Guidos (um 1047), die Einführung des Liniensystems, nämlich als eine Beseitigung der grossen Unsicherheit, der die Neumation früherer Zeiten unterworfen gewesen sei. Denn wo der Eine eine Terz oder Quinte gesungen habe, da hätte der Andere die Quarte, und ein Dritter noch ein anderes Intervall genommen, jenachdem es ihm sein Lehrer beigebracht hatte:

1) Regulae de ignoto cantu. Gerbert, Script. Bd. II. S. 34 ff.
2) Gerbert, Script. Bd. II. S. 25.

Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicat namque unus hoc modo: Magister Trudo me docuit; subiungit alius: Ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius: Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri.[1])

Daher kommt es, dass jeder derartige Neumen ganz nach seinem Gutdünken in grösserem oder kleinerem Intervalle singt und dass, wo du eine grosse Terz oder eine Quart ertönen lässt, da ein Andrer eine kleine Terz oder eine Quinte ausführt, und wenn dann noch ein Dritter zugegen ist, mit beiden nicht übereinstimmt. Denn wenn der Eine so sagt: Magister Trudo hat mich unterrichtet, so entgegnet der Andre: Ich aber wurde so vom Mag. Albinus belehrt. Dazu (kommt) ein Dritter: Mag. Salomo aber singt das sicher ganz anders. Kurz, um nicht durch lange Umschweife zu ermüden: selten stimmen drei in einem und demselben Gesange miteinander überein, wieviel weniger tausend! Denn da zweifellos jeder sich auf seinen eignen Lehrer beruft, so kommen soviele Gesangs-Varianten vor, als es Lehrer in der Welt giebt.

Auffällig ist es, dass trotz der Erfindung des Odo-Guidonischen Liniensystemes, durch die doch ihrer eigenen Angabe nach und angesichts ihrer praktischen Erfolge allen Ansprüchen an eine unzweideutige Notenschrift genügt zu sein schien, die Klagen über die Unsicherheit der Neumen dennoch nicht aufhörten. Denn noch im 14. Jahrhundert kam Johannes de Muris nach einer eingehenden Besprechung der Neumenzeichen zu dem Schlusse:

Sed cantus adhuc per haec signa minus perfecte cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet ut aliunde audiatur et longo usu discatur; et propter hoc huius cantus nomen usus accepit[2]),

Aber der Gesang wird bisher durch diese Zeichen weniger sicher erkannt, und es kann niemand durch sich selbst ihn lernen, sondern es ist nöthig, dass man ihn von jemand anders vorher hört und durch lange Übung lernt. Davon hat auch der Sprachgebrauch den Namen dieses Gesanges genommen.

und noch einmal sagt er gleich darauf dasselbe in poetischer Form:

Sed tamen hinc oculi nequeunt perpendere cantum,
Si non auris adest et voces praemodulantum.

Aber hieraus können die Augen den Gesang nicht abwägen,
Wenn nicht das Ohr beisteht und die Töne der Vorsänger.

Allen diesen Zeugnissen gegenüber scheint es freilich ein vergebliches Mühen zu sein, die in Neumen massenhaft niedergelegten Gesänge der früheren Zeiten dem klaren

1) Gerbert, Script. II. 258[a].
2) Gerbert, Script III. 202[b]. Statt perfecte hat Gerbert fälschlich perfecta.

Verständnisse zugänglich zu machen. Und in der That, seitdem die Neumen durch die Einführung der Choral- und Mensural-Notationen gänzlich aus dem Gebrauch der abendländischen Musiker verdrängt worden waren, — im östlichen Europa blieben die griechischen Neumenschriften, wenn auch öfter stark verändert, bis heute in Anwendung, — betrachtete man dieselben als unzugängliche Alterthümer, deren Verständniss auf ewig unmöglich zu bleiben bestimmt wäre. Der Drang, das Geistesleben des früheren Mittelalters zu verstehen, war zudem in den ihm unmittelbar folgenden Jahrhunderten naturgemäss kein lebhafter. Die Zeit der Renaissance hatte vollauf mit dem Alterthum zu thun, und dieses war auf dem Gebiete der Musik so schwer verständlich, dass für die scheinbar weit weniger wichtige Neumenfrage kein Interesse übrig blieb, zumal da man in den hier und da im Gebrauch erhaltenen Namen der Neumen nebst ihren Auflösungen in Choralnoten die alten Neumationen selbst noch zu besitzen glaubte. Erst das 17. Jahrhundert fing an, die alten Neumenzeichen als etwas seltsames und ihm fremdes zu betrachten, und gewissermassen als Curiosität fügte Michael Praetorius seinem Syntagma musicum 1615 (Bd. I. S. 12 f.) eine Probeseite aus einem alten neumirten Missale der Wolfenbütteler Bibliothek angeblich aus dem 9. Jahrhundert hinzu, wobei er jedoch bemerkt:

| | |
|---|---|
| Quinam vero et quales hi fuerunt characteres, conjecturare difficile, imo impossibile est. | Was und wie beschaffen diese Zeichen waren, ist schwer oder sogar unmöglich zu vermuthen. |

An der Möglichkeit jene Zeichen zu entziffern zweifelt er also, er versucht eine Erklärung daher gar nicht erst.[1]) Umsomehr ist die verständnissvolle Wiedergabe der Zeichen zu loben, besonders wenn man bedenkt, dass gerade darin noch in unserem Jahrhundert bei den unvergleichlich besseren Hilfsmitteln der Zeichenwiedergabe arg gesündigt worden ist. — Erst nach einem halben Jahrhundert wirkte die Anregung, die Praetorius gegeben hatte, weiter; es folgte eine zweite Probe lateinischer Neumationen, wobei ich die schlechte Wiedergabe einer Passionshymne im Liber Sacramentorum des Dom Hugues Ménard 1641 als unwesentlich übergehe. Ein französischer Benedictiner Mönch, der ohne seinen Namen Jumilhac zu nennen, 1673 ein Lehrbuch des Choralgesanges herausgab[2]), stellte darin nicht nur zahlreiche mittelalterliche Notationsproben der allerverschiedensten Art vergleichsweise zusammen, sondern versuchte sie sogar in Klassen zu scheiden. Die Neumenbruchstücke entnahm er den Bibliotheken der Abteien von Ripouille, Corbie, St. Denis und St. Germain. Bemerkenswerth sind die Proben von Neumen in Verbindung mit gleichbedeutenden Buchstaben-Notationen, über deren Wiederauffinden einige spätere Forscher unseres Jahrhunderts so viel Aufhebens gemacht haben.

Das folgende, 18. Jahrhundert ging bereits zu den Versuchen einer Entzifferung der Neumen über. Der erste in der Reihe ist Johann Andreas Jussow 1708.[3]) Allerdings

1) Dass Praetorius die lateinischen Neumen mit den Zeichen der griechischen Kirche verwechselt habe, ist Irrthum von Fétis (Histoire etc. IV. S. 505 ff.).

2) La Science et la Pratique du Plain-chant . . . . . confirmé par le témoignage des anciens Philosophes, des Pères de l'Église et des plus illustres Musiciens entr' autres de Guy Aretin et de Jean des Murs. Par un Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur. Paris 1673 in 4°. S. 319 ff. Neuausgabe von Th. Nisard et Alex. Le Clercq, Paris 1847.

3) De Cantoribus ecclesiae Veteris et Novi Testamenti. Helmstaedt 1708 in 4°. S. 43 f.

entbehren seine Entzifferungen der rechten Methode; kritik- und kenntnisslos stellt er willkürliche Bedeutungen für die Neumenzeichen auf. Die Probe auf die Richtigkeit seiner Übertragungen macht er an einer Antiphone des 13. Jahrhunderts in seinem Besitz, seine Übersetzung ist aber ganz augenscheinlich falsch, obgleich das Neumenstück nicht einmal besondere Schwierigkeiten bietet. Ähnlich verfuhren Nicolaus Staphorst[1]) und das Chronicon Gotwicense[2]), von denen das letztere einige Nachbildungen aus Handschriften der Bibliothek S. Petri Salisburgensis vom Jahre 1000 beibringt. Methodisch richtiger ging dagegen Johann Ludolf Walther an der Hand einer grösseren Anzahl von Neumationen zu Werke.[3]) Er versucht die Neumenmasse, soweit seine Kenntniss davon reichte, nicht allein in einzelne Zeichen zu zerlegen und sie in moderne Noten zu übertragen, sondern er ordnet sogar die Formen schon in eine geschichtlich-vergleichende Tabelle an, in der die Zeichen des 11. bis 14. Jahrhunderts in Columnen übersichtlich neben einander erscheinen. Dass diese Tabelle viele Irrthümer aufweist, ist dem Gelehrten ebensowenig zum Vorwurf zu machen, wie dass er bei seinen Übertragungen die modernen Noten ohne Linien und Schlüssel giebt, d. h. die Tonschritte der einzelnen Zeichen nach ihrem Intervall unbestimmt lässt. Wir sehen, dass die späteren Forscher hierin auch nicht viel weiter gelangt sind. Sicherlich ist Walther der erste, der die Lösung mit wissenschaftlichem Ernste aufgefasst hat. Aber es fehlte vor allem an Beobachtungsstoff. In seinem paläographischen Handbuche brachte deshalb Walther zahlreiche Neumenproben an. Seitdem die Anregung einmal gegeben war, wuchs der Stoff sichtlich, und es erscheint von da an kaum noch eine Geschichte der Musik oder eine Abhandlung über den Gregorianischen Gesang, die nicht den einen oder andern neuen Beitrag an Neumenproben gebracht oder wenigstens auf neue Schätze in den Bibliotheken aufmerksam gemacht hätte.

Padre Martini[4]) versuchte die Entzifferung einer italienischen Neumation ohne wissenschaftliche Begründung nur auf divinatorischem Wege, jedoch, wie Forkel und Ambros annehmen, mit einigem Erfolge. Der Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien[5]) hat sich sogar mit Sammlung von Neumendenkmälern aller Zeiten lateinischer und griechischer Herkunft auf das eingehendste befasst und eine grosse Sammlung von Neumationen zusammengebracht. Leider ging diese bei dem Brande des Klosters San-Blasien im Schwarzwalde 1768 unter, nur wenig wurde gerettet. Dass die Facsimilia sehr fleissig und getreu angefertigt worden waren, bezeugen die erhaltenen Tafeln in seinem Werke De cantu et musica sacra. Was Gerbert trotz des Verlustes an Neumenproben beibringt, ist höchst schätzenswerth und lässt uns den Untergang der übrigen Sammlungen doppelt schmerzhaft empfinden. Indessen spricht aus Gerberts eigenen Worten deutlich genug, dass er dennoch zu einer wirklichen Entzifferung der Neumenzeichen nicht würde vorgedrungen sein:

---

1) Hamburgische Kirchengeschichte, Hamburg 1723—29. Bd. III. Taf. 2. S. 337.

2) Typis Monasterii Tegernseensis. O. S. Benedicti 1732. Bd. I. lib. I. tab. 1 u. 2. S. 50 u. 52.

3) Lexicon diplomaticum syllabarum et vocum in diplomatibus et codicibus a saeculo VIII ad XVI usque occurrentes. Göttingen 1745. Theil II. 1747 enthält 6 Tafeln mit Neumen verschiedener Jahrhunderte und Schreibweisen.

4) Storia della Musica, Bologna 1757. Bd. I. S. 176 ff., besonders S. 184.

5) De cantu et musica sacra, San-Blasien 1774. Tafeln zu Bd. II und in den Scriptores ecclesiastici an mehreren Stellen.

Sed cum totum illud, simulque omnia subsidia flamma absumserit, harum rerum curiosis, otioque abundantibus ulteriorem argumenti huius disquisitionem lubens relinquo .... Excusabit me incertitudo veri situs eiusmodi notarum sine lineis, qua tamen non obstante rem tentavit Walter.[1])

Aber da alles dies und zugleich auch alle Hilfsmittel dazu das Feuer verzehrt hat, so überlasse ich denen, die sich für diese Dinge interessiren und Musse haben, die weitere Verfolgung der Beweisführung. Mich wird die Ungewissheit betreffs der wahren Lage derartiger Noten ohne Linien entschuldigen, die zu erklären indessen trotz alledem Walter versucht hat.

Was er in seinen Abhandlungen über die Entzifferung der Neumen beibringt, ist fast ausschliesslich negativ. Es ist ihm offenbar gar nicht in den Sinn gekommen, dass die Neumen ohne Linien zu erklären wenigstens versucht werden müsste. Aus Walther, Gerbert und Martini entnahmen sodann Hawkins[2]) und Forkel[3]) theils Beispiele, theils Erklärungen, ohne selbständige Wahrnehmungen hinzuzufügen. Letzterer giebt einen ausreichenden Überblick über das, was bis dahin auf diesem Gebiete im Ganzen geleistet worden war.

Eine Erweiterung des gewonnenen Gesichtskreises versuchten zwei spanische Werke von 1770[4]) und 1775[5]), die beide Kunde geben von einer eigenartigen Neumation in Spanien. Der in der Kathedrale von Toledo noch heute übliche muzarabische Gesang unterscheidet sich nämlich wesentlich von dem sonst gebräuchlichen Gregorianischen oder Römischen; man konnte also auf neue Aufschlüsse aus der diesem muzarabischen Gesange eigenartigen Neumation hoffen. Aber aus beiden Werken ersieht man nur, dass die Überlieferung der Toletanischen Kirche sich nicht auf die Neumenschrift miterstreckte. Die Veränderungen, die der alte muzarabische Gesang im Laufe eines Jahrtausends erlitten hat, sind so beträchtlich, dass die heutige Gesangspraxis in Spanien ebensoviel oder vielmehr ebensowenig zur Erklärung der Neumen beiträgt, als die Gesangspraxis der übrigen Länder. Das erstere Werk gesteht denn auch offen ein:

Libenter recognoscimus nostram imbecillitatem ad notas tam obscuras, et a nostro saeculo remotas declarandas. Nonnulla enim vitio et defectui scriptorum tribuenda sunt, et ignorantiae nostrae parcendum.

Gern bekenne ich meine Unwissenheit betreffs der Erklärung der Noten, die so dunkel sind und von unserer Zeit so weit abliegen. Einiges mag ja wohl auch der fehlerhaften oder mangelhaften Schreibweise zuzuschreiben sein, und unserer Unkunde zur Entschuldigung dienen.

---

1) De cantu etc. Bd. II. S. 60.

2) A General History of the science and practice of Music. Bd. III. S. 43.

3) Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1801. Bd. II. S. 345 ff.

4) Don Francisco Fab(r)ian y Tuero und Don Francisco Antonio Lorenzana, Explanationes ac dilucidationes, zur Missa Gothica seu Mozarabica et officium itidem Gothicum . . . ad usum percelebris Mozarabum sacelli Toleti. Angelopoli (d. i. Puebla de los Angeles) 1770. Das Buch ist sehr selten. Besprechung und Auszüge in Riaño, Critical and Bibliographical notes on early spanish Music, London 1887. S. 139 ff.

5) Don Francisco Antonio Lorenzana, Breviarium Gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, Matriti 1775. Die Erklärung der muzarabischen Gesänge ist von Don Jeronimo Romero. Besprechung des Werkes bei Fétis, Histoire de la musique IV. 194. 265 f. und bei Riaño a. a. O.

Einen Anlauf, durch Vergleichungen und paläographische Ordnung der besonders in den Bibliotheken Roms aufgestapelten Schätze von Neumen-Denkmälern zu einem sicheren Ergebnisse zu gelangen, machte Giuseppe Baini, dem als Director der Päpstlichen Kapelle die günstige Gelegenheit zu derartigen Untersuchungen wie kaum einem anderen geboten war. Es befindet sich ein Entwurf zu einer Paleografia musicale handschriftlich von ihm in Rom[1]), der zeigt, dass seine Absicht thatsächlich ernst war. Aber sein Eifer war den schier endlosen Schwierigkeiten der Aufgabe nicht gewachsen, und so beschränkte er sich schliesslich darauf, mehrere der vielen Neumenhandschriften in seinem grossen Werke über Palestrina anzuzeigen und kurz zu besprechen.[2]) Leider hat keiner seiner Nachfolger auf diesem Gebiet der Forschung Bainis Absicht wieder aufgenommen, und so blieben Roms grossartige Sammlungen von Neumen-Denkmälern bis heutigen Tags zum grossen Theile unberücksichtigt.

Die weiteren Arbeiten des 19. Jahrhunderts auf dem Felde der Neumenforschung sondern sich nach zwei Richtungen: in rein speculativ-geschichtliche Untersuchungen, und in solche mit praktischen Absichten. Die grosse Mehrzahl beider nahm ihren Ausgangspunkt von der Frage nach dem Verbleib und der Beschaffenheit des als Urquelle des gesammten katholischen Kirchengesanges geltenden Original-Antiphonars des Papstes Gregor I. An der Lösung der Frage betheiligten sich fast sämmtliche Musikschriftsteller der 40er und 50er Jahre, wie Kiesewetter, Fétis, E. de Coussemaker, Danjou, Nisard, Schubiger, trotzdem gelang ihr völlig befriedigender Abschluss leider nicht. Doch förderte der Streit der Meinungen mancherlei Wissenswerthes, besonders eine beträchtliche Menge neuen Beobachtungsstoffes zu Tage und regte das Interesse weiterer Kreise für die Neumenfrage in nicht zu unterschätzender Weise an.

Was zuerst die betrachtend-geschichtliche Neumenforschung angeht, so richtete sich diese in erster Linie auf die Klarlegung des Ursprunges der Neumen. Besonders machten sich hier zwei Richtungen in den Ansichten geltend. Die einen vertraten die Meinung, dass die Neumen von den Römern erfunden oder wenigstens eingeführt seien, die anderen glaubten ihre Einführung den nordischen, und zwar den germanischen Völkern zuschreiben zu müssen. Die letztere Meinung brachte Fétis auf. Über den Ursprung der Neumen drückt sich Fétis zu verschiedenen Zeiten verschieden aus. Zuerst folgerte er aus der Analogie der Neumen mit der äthiopischen Notation der Abyssinischen Kirche, mit der Notation der armenischen Christen, mit den koptischen Buchstaben sowie mit den jüdischen Accenten, dass die Neumen vom Oriente nach den nördlichen Gegenden Europas und von dort in das abendländische Europa und in die römisch-katholische Kirche gelangt seien.[3]) Doch liess er diese Ansicht besonders auf die Entgegnung Kiesewetters[4]) fallen, behauptete nun aber mit umso grösserer Entschiedenheit einen germanischen Ursprung der Neumen, indem er auf einen schon in den ersten Jahrhunderten nach Christo bezeugten Schriftgebrauch germanischer Völker und auf die ältesten Neumationen, die als langobardisch

1) Biblioteca Casanatense O. II. 75.

2) Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina, Roma 1828. Bd. II. S. 84 ff. in den Anmerkungen.

3) Resumé philosophique in Bd. I der Biographie universelle erster Ausgabe.

4) Über die Musik der neueren Griechen, nebst einer Abhandlung über die Entdeckung des Herrn Fétis an der Tonschrift der heutigen Griechen u. s. w. Leipzig 1838. S. 17.

anzusprechen seien, hinwies. Im Gegensatz zu den Neumen der Langobarden stünden die lateinischen Buchstaben. Diese seien die älteste Notenschrift der Römer, und noch Gregor I. habe sie für sein Antiphonar in Anwendung genommen; erst später seien die langobardischen Neumen auch in die katholische Kirche eingeführt worden.[1])

Hiergegen trat Kiesewetter mit entschiedenem Widerspruch auf.[2]) Er bestritt den abendländischen Ursprung der langobardischen, sächsischen und gothischen Neumen, wie Fétis die verschiedenen Systeme der lateinischen Gesangsnotationen des Mittelalters benannte, und meinte, diese wären nur Alterationen von ähnlicher Art, wie die verschiedenen Schreibweisen des lateinischen Alphabetes. Wie die lateinischen Buchstaben durch die Benedictiner-Mönche in England, durch die Gothen und Langobarden in Italien verändert worden wären und doch immer und überall eben nur lateinische Buchstaben blieben, so hätten auch die lateinischen Neumenzeichen bei den verschiedenen Völkern verschiedene Gestalten angenommen. „Auch gehören — so fährt er fort — glaublich die meisten der noch irgend vorfindlichen Buch- und Notenschriften dieses (langobardischen) Charakters Zeiten an, welche das Lombardenreich nicht mehr sahen, und langobardisch heisst endlich überall nichts mehr, als oberitalisch. Sehr begreiflich übrigens, dass dieser (oder ein ähnlicher) Schriftcharakter in der Folge die kritzlichen früheren Miniatur-Neumen verdrängte, als die zum liturgischen Gebrauch gewidmeten Bücher in grösserem Format, und selbst zum Auflegen auf den Pult eingerichtet wurden."

Der Streit war angeregt worden durch die Frage nach der Tonschrift Gregors I., dem man nicht nur die Feststellung des römischen Kirchengesanges, sondern auch die Festsetzung einer Tonschrift zuschrieb. Gerade auf diese Frage kamen sowohl Fétis als Kiesewetter und die zeitgenössischen Schriftsteller immer wieder zurück.

In der That ist das Gregorianische Antiphonar zwar nicht die Quelle, wohl aber sozusagen der Hauptstrom, nach dem sich der gesammte katholisch-liturgische Gesang gerichtet hat und in dem alle Nebenflüsse und Nebenströmungen schliesslich doch aufgingen. Nicht mit Unrecht hat man daher den ganzen katholischen Kirchengesang den Gregorianischen Gesang genannt. Johannes Diaconus sagt nun in seiner Lebensbeschreibung Gregors I. bei der Besprechung von dessen musikalischer Thätigkeit, dass er ein Antiphonar verfasst habe, von dem ein Exemplar noch zu seiner Zeit, also um 880, vorhanden gewesen sei, aufbewahrt in der Sängerschule am Lateran.[3]) Daher wandte ich

---

1) Histoire générale 2. Aufl. Bd. IV. S. 505 ff. und Revue et Gazette musicale de Paris 1843. no. 24—26: Sur la notation musicale dont s'est servi S. Grégoire le Grand, pour le chant de son Antiphonaire.

2) Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1843. S. 379. Über die Tonschrift S. Gregors d. Gr., eine Replik, aus Veranlassung der Briefe des Hrn. Fétis über seine Reise durch Italien.

3) D. Gregorii Opera Tom. IV Vita S. Gregorii auctore J. Diacono lib. II cap. 6:

Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis Antiphonarium centonem Cantorum studiosissimis mimis utiliter compilavit: scholam quoque Cantorum, quae hactenus iisdem institutionibus in sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit: eique cum nonnullis praediis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus Basilicae beati Petri apostoli, alterum

Ferner verfasste er im Hause des Herrn nach Art des weisen Königs Salomo, behufs Festhaltung der Süssigkeit der Musik, ein Antiphonar als Sammelwerk für die fleissigsten unter den Sängern in gar nützlicher Weise. Auch errichtete er eine Sängerschule, die bis jetzt mit noch denselben Anordnungen in der heiligen römischen Kirche (taktmässig) singt, und er liess ihr zwei Wohngebäude

mich an das Erzbischöfliche Kapitel von S. Giovanni in Laterano mit der schriftlichen Bitte, mir die vorhandnen Antiphonare zugänglich zu machen. Indessen wurde mir in Antwort darauf vom Bibliothekar Monsignore Bianchi mitgetheilt, dass die dortige Bibliothek Neumenhandschriften und zumal so hohen Alters überhaupt nicht besitze. Ein anderes Antiphonar Gregors wurde, so berichtet Ekkehard der Jüngere, am Altar zu Sankt Peter in Rom an einer Kette befestigt, damit es Jedermann einsehen und so die sich etwa einstellenden Abweichungen von dessen authentischem Texte berichtigen konnte. Auch von ihm scheint jede Spur verloren gegangen zu sein. Das Antiphonar von S. Peter, sagt man, sei bei einem Sakristeibrande zu Grunde gegangen. Die Unsicherheit der Nachricht widerspricht der grossen Wichtigkeit, die man ihm beilegte; und wenn es in der Sakristei verbrannte, so hatte man es doch vom Altar entfernt! In der That findet sich bei keinem anderen Schriftsteller eine Bestätigung obiger Angabe Ekkehards, das Antiphonar muss also zum mindesten schon frühe ausser Gebrauch gesetzt worden sein. Das vermindert indessen die Glaubwürdigkeit des Berichtes von Johannes Diaconus nicht, der das Nochvorhandensein wenigstens Eines Originalantiphonars in der Sängerschule am Lateran im 9. Jahrhundert bezeugt. Eine Bemerkung des Giornale de' Letterati d'Italia von 1714[1]) über die hervorragende Thätigkeit eines der bedeutendsten Schriftsteller über katholische Liturgie, des Cardinals Tommasi, lässt vielleicht vermuthen, dass die Spur des Antiphonars nicht ganz verloren gegangen sei. Tommasi sagt selbst:

Ex his (sc. scriptis Gregorianis) primum est Vaticanae Basilicae Antiphonarium membranaceum, notis musicis; non iis, quae hodie sunt in usu, connotatum: quod nobis summa benignitate olim communicaverat vir ille summis laudibus prosequendus et de bonis studiis meritissimus Franciscus Barberinus Episcopus Cardinalis Ostiensis.

Unter diesen Schriften Gregors ist die erste das Antiphonar der Vatikanischen Basilika von Pergament mit Musiknoten — nicht mit solchen notirt, wie sie heutzutage in Gebrauch sind. Dieses hatte mir mit höchster Liebenswürdigkeit einst jener Mann mitgetheilt, der mit höchstem Lobe zu erheben ist und sich um gute Bestrebungen äusserst verdient gemacht hat, nämlich Francesco Barberini, der Cardinalbischof von Ostia.

Aber mehrere von den alten Antiphonaren, die Tommasi benützt und genannt hat, waren nicht mehr aufzufinden, z. B. No. 348 der Vaticana, No. 497 der Vat.-Palatina, B. 8 der Vallicelliana.

Eine andere auf das Antiphonar Gregors bezügliche Angabe erwies sich zwar fruchtbarer, führte jedoch ebenfalls nicht zum gewünschten Erfolg. Doni sagt nämlich in seiner Dissertatio de musica 1673 (S. 272):

---

vero sub Lateranensis Patriarchii domibus fabricavit: ubi quoque hodie lectus eius, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico antiphonario reservatur.

mit einigen Grundstücken erbauen, eins an den Stufen der St. Peterskirche, das andere unterhalb der Häuser des Patriarchen im Lateran, wo auch heute noch sein Bett, worauf liegend er sang, und seine Geissel, womit er den Knaben drohte, nebst dem authentischen Antiphonar mit geziemender Verehrung aufbewahrt wird.

1) Vita del venerabile Cardinal Tommasi S. 7 ff.

2) Romae 1691. Vgl. Praefatio p. 38.

Quod pertinet autem ad Gregorianum, egregium illius monumentum ac fortasse unicum superest, in Bibliotheca Augustiniana huius urbis; codex videlicet antiquissimus (Graduale inscribitur) et Gregorianae aetati, ut adparet, vel suppar vel paulo recentior, in quo sacrarum modulationum magna pars; quas Introitus, Antiphonas et Sequentias vocant, notis conceptae vetustissimis (parum ab his abludunt S. Joannis Damasceni et recentiorum Graecorum σημάδια quae vocant) et longe ab iis quae vel aetate nostra, vel Guidoniano saeculo frequentabantur diversis. Quem codicem in consilium non adhibuisse non miror eos, qui vel nostra, vel parentum aetate Antiphonaria emendarunt, ac publicarunt. Qui poterant enim, cum eum minime intelligerent? sed operam non dedisse ut intelligerent id vero potius mirandum. Quod partim collatione Graecarum notarum partim observatione eorum cantuum, qui a D. Gregorii aetate ad hanc nostram (ut exempli gratia introitum) perdurarunt, non difficillime praestari poterat. Nam si in corrigendis priscis scriptoribus vetustissimus quisque codex adhibetur: cur non idem servabitur in receptis pridem ab ecclesia cantibus ad pristinam normam revocandis.

Was aber den Gregorianischen (Gesang) angeht, so ist ein erhabenes und vielleicht das einzige Denkmal davon übrig geblieben in der Augustinerbibliothek dieser Stadt (Rom), eine Handschrift höchsten Alters mit dem Titel Graduale; es stammt aus der Zeit Gregors, wie es scheint, oder ist wenigstens nur ein wenig jünger. Hierin ist ein grosser Theil der heiligen Gesänge, die man Introitus, Antiphonen und Sequentien nennt, in sehr alten Noten abgefasst — gar wohl passen dazu die sogenannten Semadia (Zeichen) des Johannes von Damascus und der späteren Griechen — die stark von denen verschieden sind, die wir heute anwenden, oder die zu Guidos Zeit in Gebrauch waren. Ich wundre mich nicht, dass diejenigen, welche, sei es zu unsrer oder der Vorfahren Zeit, die Antiphonare verbesserten oder herausgaben, diesen Codex nicht zu Rathe gezogen haben; denn wie konnten sie, da sie ihn ganz und gar nicht verstanden? Aber dass sie sich nicht Mühe gegeben haben, ihn zu verstehen, darüber muss man sich vielmehr verwundern. Das konnte nicht gar zu schwer erreicht werden theils durch Vergleichung mit den griechischen Noten, theils durch Untersuchung derjenigen Gesänge, die von Gregors Zeit her bis auf uns überkommen sind, wie z. B. der Introitus. Denn wenn bei Verbesserung der alten Schriftsteller jedesmal die älteste Handschrift als massgebend gilt, warum soll nicht dasselbe bei den Gesängen, die einst in der Kirche Eingang fanden, aufrecht erhalten werden, wenn sie zur früheren Norm zurückgeführt werden sollen.

Schon Doni deutete also die dringende Notwendigkeit an, auch die Melodien der Gesänge nach Massgabe der ältesten Handschriften zu verbessern, wie es Tommasi und Andere mit den sprachlichen Texten gethan hatten. Diese Forderung wurde der Angelpunkt der Forschung heutiger Zeit, wie ich nachher zeigen werde. Was aber das Alter des von Doni gemeinten Denkmales angeht, so hat er sich getäuscht. Denn die bezeichnete Handschrift, die ich auch wirklich vorfand, entstammt dem 10. Jahrhundert. Auch darin irrte er sich, dass die Musikzeichen denen der griechischen Kirche so ähnlich seien, dass ihre Bedeutung durch Vergleichung damit festgestellt werden könnte.

Ich habe sämmtliche Bibliotheken Roms durchforscht, und wohl alle zugänglichen Antiphonare aus dem Mittelalter zum wenigsten durchblättert und excerpirt, theils sogar vollständig kopirt, ohne indessen auf das Originalantiphonar Gregors zu stossen. Da Gregor es selbst geschrieben haben soll, so liesse sich ein etwaiger Fund mit voller Sicherheit als authentisch oder nichtauthentisch feststellen; denn die Handschrift Gregors kennen wir aus dem noch im Originale vorhandenen Briefe Gregors an die Königin Brunhilde.[1]) Somit bleibt uns das Originalantiphonar Gregors selbst verschlossen, obgleich man den Gedanken an sein Vorhandensein vielleicht nicht ganz aufzugeben braucht.

Wenn es aber nicht mehr vorhanden ist, so ist doch von vornherein zu vermuthen, dass authentische Abschriften davon verbreitet wurden. In der That entsandte der päpstliche Stuhl des öfteren Sänger mit solchen Abschriften, um die Reinheit und Gleichheit des kirchlichen Gesanges überall herzustellen oder zu erhalten. So soll Gregor selbst an Theodelinde, die Gemahlin des Autharis, Königs der Langobarden, ein Antiphonar geschickt haben, und in Monza zeigt man unter den alten kostbaren Schätzen des Domes noch ein Antiphonar, in Gold- und Silberschrift ausgeführt, das für das Geschenk Gregors an Theodelinde gilt. Nach Ambros[2]) soll es freilich aus späterer Zeit stammen, und Fétis setzt seine Entstehungszeit in das Ende des 7. oder auf Anfang des 8. Jahrhunderts. Auch bei letzterer Annahme wäre es also um mindestens ein Jahrhundert jünger als Gregor. Aber selbst in diesem Falle ist die Handschrift von erheblicher Bedeutung. Ferner sandte Gregor mit Paulus, nach Guidos Angabe, ein Antiphonar nach Apulien und Calabrien.[3]) An König Pipin schickte Papst Paul römische Liturgiebücher und Sänger. So sandte schon 774 auch Karl der Grosse Geistliche nach Rom zur Erlernung des römischen Gesanges[4]) und als er sich am Osterfeste 787 zu Rom bei Gelegenheit eines Wettstreites seiner mitgebrachten Sänger mit denen der päpstlichen Kapelle von der geringeren Leistungsfähigkeit der ersteren überzeugt hatte, bat er sich vom Papste Hadrian I. einige Sänger aus, die in Gallien den wahren römischen Gesang lehren sollten. Der Papst schickte daraufhin zwei Sänger mit authentischen Antiphonaren Gregors (una cum antiphonariis sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota Romana), Theodorus und Benedictus, von denen einer in Metz an der Hauptsängerschule, der andere aber in Soissons lehrte. Sie verbesserten die gallischen Antiphonare, und alle Sänger Frankreichs lernten die nota Romana, die man dann im 8. Jahrhundert die nota Francisca nannte.[5]) Später um das Jahr 790 schickte der Papst abermals zwei Sänger — wenn dieser Bericht Sigeberts[6]) nicht mit dem soeben genannten zusammenfällt — an Karls des Grossen Hof. Diese hiessen, nach Ekkehard, Petrus und Romanus. Während der erstere

1) Handschrift der Stadtbibliothek zu Bern No. 611, fol. 72 v° und fol. 98. Facsimilirt in Arndts Schrifttafeln II. Taf. 28b.

2) Ambros, Gesch. d. Mus. 1880, II. 87, neue Aufl. 1892, II. 99; Fétis, Hist. gén. 1874, IV. 186.

3) . . . . (dass) so in der That das Antiphonar gekommen ist unter alle Apulier und die benachbarten Calabreser, denen solche Neumen Gregorius durch Paulus schickte.

Ita sane procuratum sit antiphonarium
Per Apulienses cunctos et vicinos Calabros,
Quibus tales misit neumas per Paulum Gregorius.

4) Sigebert, Chronicon, zum Jahre 774.

5) Monachus Engolismensis, Vita Caroli Magni, zum Jahre 787, ed. Collectio Annalium Francorum Pithoeanae, Frankfurt 1594.

6) Sigebert, Chronicum, zum Jahre 790.

nach Metz gelangte, blieb der letztere erkrankt in S. Gallen zurück, wo er sodann längere Zeit lebte, um später nach Rom zurückzukehren. Mit ihm kam auch eine authentische Abschrift des Gregorianischen Antiphonares nach S. Gallen, und dieses, gleich seinem Vorbilde an einer Kette befestigt und in einem Kästchen wohlverwahrt, legte Romanus im Cantuarium des S. Gallener Klosters nieder.[1]) Der österreichische Regierungsrath Joseph Sonnleithner stellte auf Grund der hier kurz wiedergegebenen Erzählung Ekkehards gegen 1827 Nachforschungen nach dem Verbleib jenes Antiphonares an und glaubte es in der No. 359 der S. Gallener Bibliothek wieder zu erkennen. 1829 veröffentlichte Pertz die Nachbildung einer Seite aus ihm[2]) und 1851 liess der Pater Lambillotte eine vollständige Copie in Steindruck anfertigen[3]), die indessen ihrer unglaublichen Ungenauigkeiten wegen völlig unbrauchbar ist, obgleich sie eine zweite Auflage erhielt.[4])

Aber trotz der Sicherheit, mit der nächst Kiesewetter Lambillotte für die Echtheit dieses S. Gallener Antiphonares eintrat, war diese doch keineswegs erwiesen. Die Elfenbeindeckel mit byzantinischer Schnitzarbeit, worin die Pergamenthandschrift eingebunden ist, wurden ohne weiteres als aus dem Zeitalter Karls d. Gr. stammend angesehen. Die Schrift der Handschrift selbst, obgleich viele alterthümliche Züge aufweisend, reicht jedoch nicht in so frühe Zeit hinab. Sie weist vielmehr auf das 11. bis 12. Jahrhundert hin. Allerdings deuten einzelne Züge in der Schreibweise auf eine ältere Vorlage zurück, und zwar auf eine italienische, möglicherweise des 8. bis 9. Jahrhunderts. Aber so wie es da vorliegt, ist das Antiphonar zum wenigsten nach Seiten seines musikalischen Inhaltes nicht mehr ursprünglichen Charakters. Die Formen der Neumen sprechen ebenso wie die Textschrift für das 11. Jahrhundert, und so bleibt im günstigen Falle nur übrig, in dem Denkmale eine Abschrift des Antiphonars von Romanus zu erblicken, d. h. die Abschrift einer Abschrift des Gregorianischen Antiphonares. Dass dadurch das Gewicht der Authenticität stark vermindert wird, ist selbstverständlich. Während also nicht wenige für die Echtheit eintraten, behauptete Fétis das Gegentheil, aber keiner von beiden vermochte völlig ausreichende Beweise für die Richtigkeit seiner Ansicht beizubringen. Denn die Meinung von Fétis und Schubiger[5]), dass jene Handschrift gar kein Antiphonar, sondern ein Gradual sei, beweist deswegen nichts gegen die Echtheit ihrer Abstammung, weil der Text der S. Gallener Handschrift genau mit dem Texte des Antiphonars von Gregor in dessen sämmtlichen Werken (Bd. II S. 654—883) übereinstimmt. Andererseits spricht gegen die direkte Abschrift oder Wieder-Abschrift vom Original-Antiphonar die fränkische Form der Neumen, die zu allen Zeiten in Italien höchst selten, in den frühesten Zeiten aber dort überhaupt nicht gebräuchlich war, so dass eher an eine Umschrift der Originalnotation in die andere, — aus italienischer in fränkische Neumation zu denken ist, als an eine wirkliche Abschrift. Ausschlaggebend scheint mir für die ganze Frage die

1) Ekkehard, Casus Sancti Galli.

2) Monumenta Germaniae VII 554.

3) Antiphonaire de Saint Grégoire, (VIII. siècle), fac-simile du manuscrit de Saint-Gall no. 359, Paris 1851. 131 Seiten in Lithographie.

4) Ich habe an Ort und Stelle das Original mit der lithographirten Kopie verglichen und mich von der völligen Unbrauchbarkeit der letzteren überzeugt.

5) S. Gallener Sängerschule und Revue de musique ancienne et moderne no. 12, déc. 1856, p. 731 ff.

Fassung der Gesänge im S. Gallener Codex zu sein. In ihnen haben wir es unmöglich mit dem alten cantus planus zu schaffen. Die Melodisirung ist stetig unterbrochen durch lange, oft übermässig lange Vokalisen, und das prägt ihnen den Stempel der Unursprünglichkeit und den Charakter des 11. Jahrhunderts unweigerlich auf, auf das ja auch die Schrift hinweist. Das Urtheil muss sich also zur Annahme neigen, dass das S. Gallener Antiphonar keine primäre Autorität beanspruchen kann. Mag auch der Urgrund der Melodien Gregorianisch sein, die Fassung ist sanktgallisch, ist fränkisch und entstammt nicht dem frühen Mittelalter.

In neuester Zeit haben nun die Benediktiner von Solesmes unter der kundigen Führung des Dom Pothier in einem andern, ebenfalls vollständigen Antiphonar der S. Galler Stiftsbibliothek, No. 349, die wahre Abschrift des Romanus-Antiphonares erblicken wollen und diese Handschrift in einem vortrefflichen photographischen Total-Facsimile in ihrer Paléographie musicale veröffentlicht. Indessen auch diese Neumenhandschrift entstammt erst dem 10. bis 11. Jahrhundert, wie die Paläographie ohne weiteres feststellen kann. Auch hier könnten wir es im günstigen Falle mit einer Wieder-Abschrift zu thun haben.

Wenn sich auch die Unechtheit dieser Denkmäler herausgestellt hat, so liegt doch an sich wenig daran. Es giebt eine ziemlich grosse Anzahl zum Theil weit älterer Antiphonare, als das von S. Gallen ist; wurde doch das Gregorianische Antiphonar, wie ich zeigte, durch ganz Italien, Frankreich und anderwärts verbreitet, und in Rom wird es sicherlich in mehreren Abschriften zu erhalten gesucht worden sein. Durch eine genaue Vergleichung dieser älteren Handschriften untereinander lässt sich wohl herausfinden, ob sie auf eine gemeinsame Urquelle zurückführen, und — wenn dies der Fall ist — wie ungefähr diese beschaffen gewesen ist. Doch ist das Sache einer eingehenderen Untersuchung, die sich die Wissenschaft endlich einmal entschliessen muss allen Ernstes aufzunehmen. Hier will ich nur einige allgemeine Wahrnehmungen aussprechen.

In den frühesten Berichten über Gregors I. rühmliche Thätigkeit für die Aufstellung eines Normal-Antiphonares wird nämlich nicht bemerkt, dass er sein Antiphonar auch mit Musiknoten versehen habe. Johannes Diaconus sagt (um 880), wie schon oben berichtet wurde, nur: propter musicae compunctionem dulcedinis antiphonarium centonem cantorum studiosissimis nimis utiliter compilavit. Wenn Goldast bemerkt, dass bei *cento* an das Wort *cantus* zu denken sei, so ist zu entgegnen, dass *cento* ganz allgemein im Sinne von „Flickgedicht, zusammengesetzt aus Versen, (besonders des Homer und Vergil)“ gebraucht wurde. Solche Centones sind z. B. die Medea des Hosidius Geta (um 180—211 v. Chr.), der Cento nuptialis des Ausonius (im 4. Jahrhundert), der Cento de verbi incarnatione des Sedulius (im 5. Jahrhundert), von welch letzterem Isidor Origines I 38, 25 sagt: centonem ex Vergilio de fabrica mundi et evangeliis plenissime expressit. Im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. waren solche Centonen so gebräuchlich, dass sie fast die einzigen litterarischen Erzeugnisse gebundener Form waren.[1]) Wenn also Gregor einen Cento Antiphonarius zusammenstellte, so beschränkte sich sein Antheil an der Feststellung der Antiphonen lediglich auf deren Auswahl; nicht folgt daraus, dass er auch Musiknoten hinzugefügt habe, wenn er sie ohne solche vorfand. Auch die anderen Schriftsteller gebrauchen Ausdrücke, die nicht

1) Teuffel, Gesch. der röm. Lit., Leipzig 1870. S. 39. Vgl. auch Bernhardy, Grundriss der röm. Lit., Braunschw. 1872. S. 344. 346.

auf eine selbständige Compositionsthätigkeit Gregors hinweisen. So sagt Sigebert: antiphonarium regulari musicae modulatione centonizavit, Rupertus Tuitiensis (De divinis officiis cap. 21): ... centonizavit et compilavit, und andere ähnlich.

Beachtenswerth sind indessen die Worte des Walafridus Strabus[1]): „Endlich sagt man, dass Gregor, wie die Anordnung der Messen und Consekrationen, so auch die Unterweisung in der Melodie zumeist in diejenige Form gebracht habe, die bis heute aufs gewissenhafteste beobachtet wird, wie das am Anfange des Antiphonares bemerkt wird.“ Mehrere alte Antiphonare beginnen nämlich mit einigen Lobsprüchen auf Gregors compositorische Thätigkeit. Besonders zwei Fassungen begegnen des öfteren, eine in poetischer, die andere in Prosaform. Beide sind jedoch im Laufe der Zeit stark verändert und vermehrt worden. Die erstere findet sich, in kürzester Form, so vor:

Gregorius praesul meritis et nomine dignus
Unde genus duxit summum conscendit honorem
Renovavit monumenta, patrum iuniorque priorum
Hunc et composuit libellum musicae artis
Scolae cantorum u. s. w.[2])

Gregor der erste (eigentl. der Vortänzer) an Tugenden und würdig des Namens, von dem er stammte, stieg auf zur höchsten Würde. Er erneuerte die Denkmäler, und als jüngster unter den früheren Vätern stellte er dieses Buch der musischen Kunst zusammen für die Sängerschule u. s. w.

Die andere prosaische Form lautet in kürzester Gestalt:

Sanctissimus namque Gregorius cum preces effunderet ad dominum, ut musicum donum ei in carminibus daret, tunc descendit spiritus sanctus super eum in specie columbae et illustravit cor eius, et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: Ad te levavi animam u. s. w.

Als nämlich der heilige Gregor Bitten zum Herrn sandte, er möchte ihm das Geschenk der Musik in Liedern geben, da stieg der heilige Geist in Gestalt einer Taube auf ihn herab und erleuchtete sein Herz, und dann begann er so zu singen und sagen: Zu dir erhob ich meine Seele ....

So findet sie sich in den Handschriften der Bibliotheken Vat.-Urbinas 602, Casanatensis c. IV 2, zu Verona (bei Gerbert, De cantu etc. II, S. 2, aus dem 10./11. Jahrhundert), mit starken Erweiterungen in einem Casineser Codex des 11. Jahrhunderts (Gerbert ebda.) u. a.

Nirgends also ersehen wir einen Hinweis darauf, dass Gregor eine Notenschrift erfunden oder auch nur eingeführt habe. Die Zeitgenossen Gregors, die sein Leben und seine Thätigkeit besprochen haben, wie Gregorius Turonensis im 6., Isidorus Hispalensis im 6.—7., auch Beda Venerabilis und Paulus Diaconus im 8., Amalarius und Agobardus im 10. Jahrhundert, erwähnen sogar nicht einmal, dass Gregor die liturgischen Bücher geordnet habe. Erst Jahrhunderte nach seinem Tode beginnt die Verehrung Gregors als musikalischen Reformators, sodass sich einige Forscher veranlasst sahen, an Gregors I.

1) Lebte 807—849 in St. Gallen.

2) Eine zu einem langen Gedichte erweiterte Form dieser Verse findet man u. a. in der Paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes, 1891. No. 9, Blatt 3, aus einer Handschrift angeblich des 8. Jahrhunderts im Capitel zu Lucca. Dom Pothier weist fünf verschiedne Fassungen dieses Prologs zum Mess-Antiphonar nach; s. Musica sacra, Milano 1890, S. 38 ff.

Stelle vielmehr Gregor II. (oder III?) zu setzen.[1]) Wenn seine hervorragende Thätigkeit für den katholischen Kirchengesang — schon angesichts seiner nicht zu bezweifelnden Fürsorge für die Sängerschule — auch nicht in Abrede gestellt werden soll, so muss doch die Behauptung, dass die Neumen auf ihn zurückzuführen seien, als völlig aus der Luft gegriffen, entschieden zurückgewiesen werden.

Hieraus kann man denn den Unwerth der späteren Sagen erkennen, wonach Gregor gar den Gebrauch der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes für die sieben Töne der Tonleiter eingeführt haben soll, während vor ihm die fünfzehn ersten Buchstaben, z. B. von Boetius, angewendet worden seien.[2]) Die Notation mit Buchstaben ist altgriechisch und ein uraltes Princip; unmöglich wäre also der Gebrauch derselben in lateinischer Gestalt und in der Beschränkung auf sieben für Gregors Zeit keineswegs. Da sich nun in der That mehrere alte Antiphonare mit Buchstaben notirt finden, so behauptete Fétis, die Tonschrift, in der Gregor die Melodien seines Antiphonares niedergelegt habe, sei die lateinische Buchstabennotation gewesen und — vielleicht noch zu Gregors Zeit — durch die eindringenden germanischen Neumationen ersetzt worden. Zugleich beruft er sich auf den Mönch von Angoulême, der beiläufig der einzige ist, der von der Notation Gregors spricht. Dessen Worte, die ich bereits oben anführte, besagen nämlich, dass Papst Hadrian an Karl d. Gr. römische Sänger schickte „zugleich mit Antiphonarien des heiligen Gregor, die er selbst in römischer Note notirt hatte.“ Daraus meint Fétis einen Gegensatz der nota romana zu den in Karls Reichen gebrauchten herauslesen zu können. Doch übersieht er, dass man nach dem Berichte dieses Schriftstellers eher auf das Gegentheil herauskommt von dem, was Fétis damit beweisen will. Wenn die nota romana eine Buchstabennotation und Gregors Tonschrift war, so sollte man doch meinen, dass sie gerade in Italien sich häufiger vorfinden müsste, als in Frankreich. Genau das Gegentheil ist jedoch der Fall. Antiphonare mit Buchstabennotation finden sich fast ausschliesslich nur in Frankreich, in Italien ebenso ausschliesslich aber die Neumen. Ein sehr frühes Beispiel der altfränkischen Buchstabennotation ist das Officium des h. Turiaf, aus dem 9. Jahrhundert und notirt mit den ersten fünfzehn Buchstaben des lateinischen Alphabetes, sowie das Antiphonar von Montpellier aus dem 9. Jahrhundert, das man Regino von Prüm zuschreibt.[3]) Noch heute gebrauchen die Romanen die Buchstaben als Notenzeichen und Tonnamen nicht, wohl aber die Nordländer und besonders die Germanen. Die Orgel- und Lautentabulaturen, sowie verschiedene andere nordländische Notationen zeugen zudem dafür, dass den Völkern im Norden die Buchstaben-Notationen als einheimische Tonschriften galten.

---

1) So namentlich J. G. von Eckhardt, De rebus Franciae orientalis comment., Würzburg 1729, S. 717 ff., vgl. auch F. A. Gevaert, Les Origines du Chant liturgique de l'église latine, Gand 1890. Dagegen: Un mot sur l'Antiphonale Missarum (von Dom Cagin) Solesmes 1890 und Dom Germain Morin, Les véritables origines du chant Grégorien etc. Maredsous 1890. — Diese ganze Streitfrage hat vortrefflich kurz dargestellt Dr. Adalbert Ebner, Gregor d. Gr. und das römische Antiphonar im Kirchenmusikal. Jahrbuch (Dr. F. X. Haberl) 1892, S. 97 ff.

2) S. besonders Kiesewetters Aufsatz: Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthumes, die Tonschrift des Papstes Gregors d. Gr. betreffend, in der Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig 1828. S. 401 ff.

3) Vgl. Fétis, Hist. gén. IV. 222 f., und Thiéry, Etude sur le chant Grégorien, Bruge 1883.

Die Antiphonare aller Länder ausser die Frankreichs stimmen also darin besonders überein, dass sie nicht mit Buchstaben, sondern mit Neumen notirt sind. Das weist auf eine Urquelle hin, die ebenfalls mit Neumenschrift versehen war. Man braucht nichts dagegen einzuwenden, dass diese Urquelle das Antiphonar Gregors selbst war. Doch ist andererseits auch durch nichts erwiesen, dass Gregor die Neumenschrift oder überhaupt nur irgend etwas Epochemachendes auf dem Gebiete der Musik erfunden habe. Im Gegentheil lassen die Berichte und die ältesten erhaltenen Antiphonare erkennen, dass er seine Notenschrift bereits vorfand, da er die schon vorhandnen liturgischen Texte nur centonisirte, d. h. sie sammelte und in einem Antiphonar zusammenstellte. Die Tonschrift der Neumen selber ist mithin älter als Gregor.

Damit fällt denn die Hypothese von Fétis, wonach die Neumen germanischen Ursprungs seien, in sich selbst zusammen. Doch auch Kiesewetters Ansicht, nach der die Neumen aus Rom stammen sollen, ist, wenn auch der Wahrheit näher stehend, nicht ganz richtig. Wenn die Neumen nicht erst durch Gregors Antiphonar aufgebracht wurden, so steht der Vermuthung nichts im Wege, dass auch andere Völker, als die Römer, die Neumen bereits vor Gregors Zeiten kannten und gebrauchten.

Dieser Ansicht leistet die Auffassung Coussemakers[1]) über die Entstehung der Neumen den denkbar günstigsten Vorschub. Danach haben nämlich die Neumen ihren Ursprung in den Accenten der griechischen Sprachschrift. Diese waren die Fundamentalzeichen, aus denen sich die grosse Menge der Neumen im Laufe der Zeiten durch Zusammensetzung und Differenzierung bildete. Nicht entstanden, aber entwickelt sind die Neumenschriften innerhalb der ersten christlichen Jahrhunderte, und zwar im Busen der christlichen Kirche. Ihre Vollendung erreichten sie in der Sängerschule Roms.

Das ist die Auffassung, an die meine nachfolgenden Untersuchungen anknüpfen. Was Coussemaker nur vermuthungsweise ausspricht, oder vielmehr einem alten Schriftsteller nachspricht, will ich zu beweisen versuchen. Von vornherein aber muss ich darauf aufmerksam machen, dass seine Ansicht viel zu enge ist. Denn es gab im Griechischen nur drei Accente, deren Formen aber so einfach, so elementar sind, dass Kiesewetter mit Recht auf die geringe Beweiskraft einer formellen Zeichen-Ähnlichkeit hinweist. Denn die Erfinder von Zeichen verfallen natürlich, so meint er mit Recht, auf einfache Schriftelemente, wie diese: Acut / Gravis \ Circumflex ^ sind, immer zuerst. Dabei ist es aber nicht erfindlich, wie sich aus diesen drei Zeichen die grosse Menge sehr verschiedenartig geformter Neumenzeichen ohne Zwang und ohne weitere Hinzunahme fremder Elemente entwickeln konnte. Soll die Ansicht von der Entwickelung der Neumen aus den griechischen Accenten irgend einen wissenschaftlichen Werth haben, so muss der Beweis dazu durch Darlegung des Entwickelungsganges dieses Werdeprozesses erst noch geliefert werden. Ohne einen solchen Beweis hat jene Ansicht im günstigsten Falle nur den Werth einer vielleicht zutreffenden Vermuthung.

Was aber die Entzifferung der Neumen selbst anbetrifft, so ist bis heute noch keiner der vielen Forscher zu einer allseitig befriedigenden und namentlich geschichtlich begründeten Methode vorgedrungen. Den Übertragungen von Neumationen in moderne Notenschrift, die man bisher veröffentlicht hat, fehlt ausnahmslos die objektive Sicherheit.

1) Histoire de l'harmonie au moyen-âge. Paris 1852. S. 158 ff.

Alle tragen etwas Willkürliches, Subjektives an sich. Die Übersetzungen z. B., die Coussemaker in seiner Histoire de l'harmonie au Moyen-âge giebt, unterscheiden sich im Grunde genommen kaum von denen Walthers, Martinis und anderer Forscher der früheren Zeiten: die Übertragung geschieht nach einer mehr oder weniger willkürlichen, ungefähren Abschätzung, die ebensowohl das Richtige treffen als verfehlen kann. Ein wissenschaftliches Prinzip, eine begründete Methode, die Neumationen aus sich selber heraus zu erklären und zu entziffern, ist niemandem zu finden gelungen. Ja noch heute bestehen viele Musikschriftsteller auf der Meinung, dass die Neumen überhaupt niemals dazu bestimmt gewesen seien, die Melodien in ihren einzelnen Tonschritten genau zu fixiren, sondern glauben — auf Grund der oben näher dargelegten Stimmen des Mittelalters — dass die Neumenzeichen nur im Allgemeinen die Richtung der Tonschritte, nicht aber deren Grösse, anzugeben hatten. So behauptet Nisard[1]), mit völlig unzutreffendem Hinweise auf die sogenannten Tironischen Noten des Alterthums und auf die moderne Stenographie, die Neumen seien eine Art von Merkzeichen gewesen; sie sollten nur dem Gedächtnisse des Sängers, der seinen Gesang schon vorher an der Hand eines Lehrers auswendig gelernt haben musste, nachhelfen und ihm den ungefähren Melodiengang bildlich andeuten. Die Neumen erscheinen ihm als mnemotechnisches Hilfsmittel. Man sieht, über den Punkt, von dem man ausging, nämlich über die Klagen der mittelalterlichen Schriftsteller betreffs der Unbestimmtheit und Unfähigkeit dieser mittelalterlichen Tonschriften zur Bezeichnung der Tonhöhen, hat man sich nicht hinwegzusetzen vermocht.

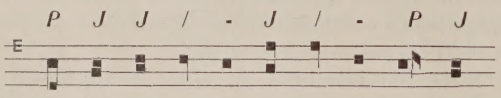
Eine andere Reihe von Forschern, die sich um die Entzifferung der Neumenschriften bemühten, ging ebenfalls, wie diejenigen der speculativ-geschichtlichen Richtung, von der Suche nach dem Originalantiphonar Gregors aus. Es waren das zumeist französische Geistliche, besonders Benediktiner, die sich vornehmlich im vierten und fünften Zehnt unseres Jahrhunderts mit grossem Eifer an einer Herstellung der Einheit des gesammten katholischen Gesanges versuchten. Ihre Ziele waren daher vorwiegend praktischer Natur. Bezeichnend, wie als bewusste oder unbewusste Richtschnur ihres Strebens, ist das, was eine der ersten Abhandlungen dieser Richtung[2]) erklärt hat: „Wenn man das Autogramm des heiligen Gregor besässe, wenn man, in seinem Besitze, es zu lesen vermöchte: so wäre die Frage gelöst, und es wäre unnütz, fernerhin nach dem (authentischen) Kirchengesange zu suchen." Die historisch-philologische Forschung war ihnen nur ein Mittel zu dem Zwecke, den Gregorianischen Gesang — dessen allgemeine Zersetzung und Auflösung sich niemand mehr verhehlen konnte — in seiner vollen Reinheit und Ursprünglichkeit wieder aufleben zu lassen. Es kommt bei solchem Ziele natürlich nicht sowohl auf den wissenschaftlichen Gewinn an, den die Betrachtung des Entwickelungsganges des christlichen Kirchengesanges und seiner erhaltenen Denkmäler für die Gesammt-Wissenschaft und den menschlichen Geist bietet; vielmehr haben die Tausende von alten Neumendenkmälern bei diesem Standpunkte nur den einen Werth: die Urquelle des Gregorianischen Gesanges, das authentische Antiphonar S. Gregors zu erschliessen, um damit den heutigen katholischen Kirchengesang seiner vermeintlichen ursprünglichen Einheit wieder zuzuführen.

1) Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe in der Revue archéologique, Paris 1849.

2) Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, publiée par ordre de Nosseigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai. Paris (Lecoffre) 1852. 85 S. in 8°.

Da es aber nicht gelang, die Urschrift des Gregorianischen Antiphonares selbst zu entdecken, so sah man sich genöthigt, sie auf irgend einem Wege zu ersetzen. Daher bemühte man sich, die Varianten der Gesänge, deren es in jedem Lande eine grosse Menge giebt, durch Vergleichung mit den mittelalterlichen Handschriften möglichst zu beseitigen und durch Vergleichung der alten Handschriften untereinander einen einheitlichen Urtext herzustellen, der dann als Ersatz des echten Gregorianischen Antiphonares gelten könne. Auf diese Weise wurden textkritische Ausgaben des Antiphonares u. s. w. hergestellt, und eine beigefügte kleine Abhandlung über die Neumen, die oft genug kaum etwas Neues beibrachte, diente ihnen als Begründung. Von den vielen kleineren Abhandlungen solcher Art abzusehen, hat das Beachtenswertheste dieser ganzen Richtung Dom Pothier von Solesmes geleistet, einer der vielen Benediktinermönche, die sich gerade auf dem Gebiete der Neumenforschung hervorgethan haben. Sein Hauptwerk[1]) ist gewissermassen die Grammatik seiner textkritischen Ausgaben der liturgischen Gesänge.

Dass das Streben nach Textreinigung bei dem bisherigen fast negativen Stande der Neumenforschung verfrüht ist, leuchtet ein. Denn so lange die Hilfsmittel einer Texteskritik nicht völlig zuverlässig sind, hat sie geringen oder gar keinen Werth. Was z. B. zwingt uns, die Übertragung der folgenden Neumenreihe in Choralnoten



wie sie Pothier giebt, als richtig anzuerkennen? Ein und dasselbe Zeichen, z. B. der Podatus (das 2. 3. 6. 9. Zeichen obiger Reihe) wird hier, fast in einem Athemzuge, ein Mal mit dem Ganzton-, ein anderes Mal mit dem Quarten-Intervalle u. s. w. übersetzt, — ohne dass uns die Begründung der verschiedenen Handlungsweise in dem einen und dem anderen Falle vorliegt. Dom Pothier stützt sich dabei fast immer auf die spätmittelalterlichen, bereits mit Schlüssellinien versehenen Neumendenkmäler. Ohne diese ist auch er den Neumenzeichen gegenüber machtlos. Die comparative Methode, deren hervorragendster Vertreter Dom Pothier ist, hat es eben zu einer Erklärung der Neumenzeichen durch sie und aus ihnen selbst heraus nicht zu bringen vermocht. Die frühmittelalterlichen Neumendenkmäler, denen keine spätmittelalterliche Schlüssel-Neumation hilfreich zur Seite steht, vermögen unserem klaren Verständniss nicht nahe gebracht zu werden. Es lässt uns also diese comparative Methode gerade für diejenige Zeit, die für Gregors und der frühchristlichen Kirche Gesangsweise am wichtigsten ist, im Stiche. Dass indessen gerade Dom Pothiers Verdienste um die Neumenforschung hervorragend, seine Studien für Jedermann lehrreich und seine Opfer im Interesse dieser Wissenschaft der höchsten Anerkennung werth sind, soll hier am wenigsten verschwiegen werden.

Ähnliche Überlegungen bedingten offenbar auch die Stellungnahme des päpstlichen Stuhles gegenüber den praktischen Ergebnissen der genannten Arbeiten. Papst Leo XIII. nahm in einem Schreiben vom 3. März 1884, das mit Recht dem Dom Pothier volle Anerkennung für seine Forscherthätigkeit zollte, Gelegenheit ausdrücklich zu betonen, dass

1) Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition. Tournay 1881.

er das eingereichte Graduale mit seiner Texteskritik nicht gewillt sei zum liturgischen Gebrauche der katholischen Kirche zuzulassen.[1]) Solange die historisch-philologischen Vorarbeiten über die Neumen noch nicht abgeschlossen sind, ist eben an eine Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges nicht zu denken, und solange thut auch die Kurie wohl daran, die Einheitlichkeit des katholischen Kirchengesanges nicht von wissenschaftlich-forschenden Zwecken bestimmen zu lassen, zumal da es höchst fraglich ist, ob jene Einheitlichkeit des katholischen Gesanges jemals bestanden hat.

Die Wissenschaft aber hat in erster Linie anzuerkennen, dass das Studium der Neumen ein selbständiges Fach der Musikwissenschaft für sich bildet, verschieden von dem Studium des katholischen Gesanges, obgleich letzterer den Inhalt der Neumendenkmäler bildet. Der Überblick über die bisherigen Bemühungen um die Neumen-Entzifferung hat uns belehrt, dass die spätmittelalterlichen Fassungen des sogenannten Gregorianischen Gesanges nicht im Stande sind, die frühmittelalterlichen Neumationen zu berichtigen oder zu erklären. So haben wir denn die Pflicht, auf einem neuen Wege möglichst unabhängig von späteren Fassungen der Gesänge die Neumationen des frühen Mittelalters aus sich selbst heraus zu erklären. Wir müssen die Lösung der Neumenfrage womöglich ohne Rücksicht auf die vielleicht richtigen, aber als richtig nicht erwiesenen Anschauungen des katholischen Kirchengesanges herbeizuführen suchen. Die Neumen sind wie das Gefäss des katholischen Gesanges; erst muss das Gefäss erschlossen sein, ehe man sich seines Inhaltes bedienen kann. Die comparative Methode disponirt aber über den Inhalt, bevor noch das Gefäss eröffnet ist. Durch die Vergleichung der späteren Texte construirt sie einen Urtext, der dann zu einer Urneumation gestellt, durch sich selbst die Bedeutung der einzelnen Neumen ergeben soll.

Die oberste und wesentlichste Forderung, die man zu erfüllen hat — will man anders zu einer freien und überzeugenden Erklärung der Neumen gelangen — ist die, dass man sich bemühe, den Neumenzeichen eine völlig unzweideutige und für jeden einzelnen Fall gesetzmässig entschiedene Bestimmung abzugewinnen. Die Vorbedingungen dazu sind, sich freizumachen erstens von allen Vorurtheilen der späteren Musiker und deren Voreingenommenheit gegen die älteren Neumationen; zweitens von dem Glauben, durch theoretische Speculationen und durch die comparative Methode, d. h. durch Vergleiche mit modernen Fassungen des katholischen Kirchengesanges, allein zum Ziele kommen zu können. Wie die wahrhafte theologische Forschung so muss auch die Musikwissenschaft sich frei machen von dem Zwange einer späteren, aber emsigen Überlieferung, die die alten Thatsachen überdeckte. In Erfüllung genannter Verpflichtungen hoffe ich, durch meine nachfolgenden Untersuchungen die Neumenfrage in ein neues Licht zu rücken. Mein erstes Bestreben soll sein zu zeigen, dass im 10. Jahrhundert, als die Klagen der Theoretiker über die mangelhafte Verwendbarkeit der Neumen laut wurden, die Neumenschriften schon an dem Ende ihrer Entwickelung standen, und nicht im Zenith ihrer Entwickelung. Zu dieser Zeit — das wird sich aus meinen Studien hoffentlich ergeben — hatten die Neumen bereits eine fast tausendjährige wechselvolle Geschichte hinter sich und befanden sich bereits in einem Stadium völliger Unursprünglichkeit. Ihr eigentlicher Zweck und ihre ursprüngliche Verwendung waren vergessen worden, und man verlangte von ihnen, was sie ihrer ursprünglichen Natur nach

1) Vgl. auch Fr. X. Haberl, Magister choralis, Regensburg 1884, Vorwort S. IV ff.

nicht geben konnten. Vom 10. Jahrhundert an bis auf heute hat man den Neumen des Abendlandes eine Bedeutung beizulegen versucht, die ihnen ursprünglich fremd war, und wenn sie sich nicht ohne weiteres dieser Willkür fügten, so wundert man sich darüber mit Unrecht.

Es leuchtet daher ein, wie wichtig es zur Lösung der ganzen Neumenfrage ist, die ursprüngliche Bedeutung der Neumen klarzulegen. Was waren und wozu dienten die Neumen, bevor man über ihre Unzulänglichkeit Klage führte? Welche Rolle spielten sie vor dem 10. Jahrhundert? Diese Frage zu beantworten, ist von grösster Bedeutung. Sie führt unbarmherzig zu dem wunden Punkte der ganzen bisherigen Neumen-Forschung.

Es ist nämlich erstaunlich, dass gerade die frühmittelalterlichen Neumendenkmäler, deren es eine ansehnliche Menge giebt, auch heute noch so gut wie unbekannt sind. Der bisherige Beobachtungsstoff, so weit er sich nicht bloss auf unzusammenhängende Bruchstücke ungleichartiger Natur beschränkt, hat die wichtigen frühmittelalterlichen Neumationen fast gar nicht berücksichtigt. Es ist daher eine der ersten Pflichten, eine genügende Anzahl von Neumendenkmälern von grösserer Ausdehnung gerade aus dem frühen Mittelalter vollinhaltlich zusammenzubringen, um auf Grund einer streng philologischen Analyse derselben eine neue und unabhängige Kritik der Neumenschriften zu beginnen.

Von diesen Überzeugungen ausgehend, will ich versuchen, die Vorgeschichte der Neumenschriften zu erörtern, um einen möglichst klaren Überblick über ihre ursprünglichen Zwecke und ihr primitives Wesen zu gewinnen und damit vielleicht der Forschung eine Grundlage zu sichern, die die heutige Wissenschaft von den Äusserungen der mittelalterlichen Theoretiker unabhängig macht. Die auf solche Weise gewonnenen Anschauungen werden wir sodann an der Hand frühmittelalterlicher Denkmäler der Tonkunst weiter verfolgen und damit der Entzifferung der abendländischen Neumen eine feste Grundlage zu verschaffen versuchen, soweit bescheidene Kräfte dies vermögen.

## Zweites Kapitel.

### Der Ursprung der Neumen aus der Cheironomie.

Um das Geheimniss, das wir die Entzifferung der mittelalterlichen Tonschriften umhüllen sehen, zu lösen und uns die ungeheure Masse von Schöpfungen einer fast jahrtausendelang gepriesenen Musik zugänglich zu machen, gälte es — wie wir schon andeuteten — in erster Linie zu erfahren, zu welchem Zwecke diese Neumenzeichen denn eigentlich erfunden sind, wenn sie doch nicht im Stande waren, Töne zu versinnbildlichen? Warum, so fragt man sich mit Recht, griff das Mittelalter zu einem so unsicheren Mittel, seine Melodien festzuhalten, da es in den Notenzeichen des griechischen Alterthums — die ihm doch wohlbekannt waren — eine weit brauchbarere Tonschrift zur Verfügung hatte? Man schreibt die Erfindung, oder wenigstens die Einführung der Neumen Männern zu, deren Absicht es war, in ihnen die Normen des liturgischen Gesanges ihrer Kirche für alle Zeiten fest und sicher niederzulegen. Waren sie, deren Geist und Scharfsinn uns die Geschichte hat hochschätzen gelehrt, denn blind, dass sie durch Mittel von solcher Unfähigkeit ihre grossen Ziele erreichen zu können glaubten? Es wäre wunderbar, wenn jene Zeiten, in denen die so scharf bestimmte Tonschrift des griechischen Alterthumes noch völlig bekannt war, an deren Stelle eine so unvollkommene und ihr fast in jeder Hinsicht nachstehende gesetzt hätten, und zwar bei einem Werke, das sie über alles hochachteten. Dieser Widerspruch ist vielleicht das grösste Räthsel an dem Geheimnisse. Bleibt er bestehen, so haben wir, selbst wenn die geschichtliche Entwickelung jener Tonschriften uns noch so klar vor Augen tritt, doch wenig erreicht. Denn die klarste Einsicht in das Wesen eines Dinges ist die Erkenntniss seines Zweckes. Geschichtlich stellt sich der Zweck einer Sache dar als ein Werden, als ihr Ursprung; aber über ihn berichtet keiner von den vielen Musikschriftstellern derjenigen Zeiten, in denen die Neumen entstanden sein sollen.

Man kann versucht sein, hierin den Beweis zu erblicken, dass die Neumen schon lange vorhanden waren, ehe sie zur allgemeinen Verwendung gelangten, dass also ihr Ursprung in Zeiten hineinreicht, von denen die ersten praktischen Neumatoren als längst vergangenen nichts mehr zu berichten wussten. Geschieht es doch häufig, dass ein später allgemeiner Gebrauch von grösster Ausdehnung sich allmählich im Dunkel der Praxis heranbildet und heranwächst, bis er plötzlich als ein mächtiger Faktor allen fühlbar und ersichtlich in den Erscheinungskreis des Geisteslebens hereintritt. Schwer, oft genug geradezu unmöglich ist es dann zu sagen, wie er entstand, woher er kam; und das umsomehr, als eine solche plötzlich vollendete Thatsache den Zeitgenossen selbst viel zu real, viel zu handgreiflich erscheint, als dass sie sich gemüssigt sähen, über ihre Entstehung

erst noch lange nachzugrübeln. Anfangs wird die Tragweite einer neuen Erfindung zumeist wenig verstanden; und hat sich das Neue eingebürgert, so hat man genug zu thun, um es immer brauchbarer auszugestalten. Ist schliesslich die letzte Feile angelegt worden, so ist auch die ursprüngliche Neuheit schon lange dahin, und der Gebrauch ist so alltäglich und so allgemein, dass man seinen Ursprung längst vergass.

So mag es wohl auch mit den Neumen geschehen sein. Wir sehen im 5.—7. Jahrhundert allerwärts, bei Juden, Griechen, Römern, Germanen, Slaven, in Europa und ausserhalb Europas — fast in der ganzen gebildeten Welt von damals — das Streben auftauchen, die kirchlichen Vortragsbücher mit Neumenzeichen auszustatten. Aber Niemand scheint es der Mühe für werth gehalten zu haben — weder mit direkten Erklärungen, noch auch nur durch nebenhin geworfene Andeutungen — uns zu sagen, was sie bedeuten, wie sie heissen, woher sie stammen. Erst nach Jahrhunderten unausgesetzten Gebrauches, durch den sich die neue Zeichenschrift offenbar weiterentwickeln, ausfeilen, vervollkommnen musste, erfahren wir allmählich etwas Näheres über sie; und das sind — Klagen über ihre Unbrauchbarkeit als Tonschrift.

Hier dürfen wir einen ersten Schluss ziehen. Wenn im 10. und 11. Jahrhundert diese Neumen als Tonschrift trotz jahrhundertelangen Gebrauches immer noch nicht brauchbar genug waren, und man in diesen Zeiten auf alle möglichen Mittel verfiel, sie verwendbarer zu machen, so liegt die Folgerung nahe, dass sie bis dahin überhaupt noch keine vollgiltigen Tonzeichen waren, wahrscheinlich zuerst gar nicht als solche gelten sollten und sich erst im späteren Verlaufe der Zeiten zu Tonzeichen herausbildeten. Ihre ursprüngliche Absicht war also vermuthlich nicht eine rein musikalische: die ältesten Neumenschriften wollten keine blossen musikalischen Noten sein. Dieser Zweck war anfänglich vielleicht ein ganz nebensächlicher, den erst die späteren Zeiten zum Hauptzwecke erhoben. Ihre Eigenschaften mochten zwar solche sein, dass sie das Zeichensystem der Neumen befähigten, sich später in eine reine Tonschrift umzugestalten; aber ihre Bestimmung war ursprünglich offenbar eine andere.

Welcher Art die eigentliche Natur der ältesten Neumationen war, ist freilich nicht leicht zu sagen. Der Forscher hat hier mit ähnlichen und nicht geringeren Schwierigkeiten zu kämpfen, als etwa der Entzifferer von Denkmälern einer unbekannten Sprache. Beide Gegenstände der Untersuchung, die Neumen ebensowohl wie derartige Inschriften, bieten nichts dar, als eine bunt zusammengestellte Reihe schriftlicher Symbole, für deren Bedeutung jeder Anhalt zu fehlen scheint. Mit blossen Vermuthungen und probirenden Auslegungen, seien sie noch so überredend, ist bei solchen Untersuchungen wenig gethan. Mit den beliebten Neumentabellen, die viele Musikschriftsteller als Schlüssel anbieten, ist noch nirgends die Gewährleistung verbunden gewesen, dass sie die richtigen sind. Und doch ist solche Bürgschaft unerlässlich. Denn die Entwickelung so allgemeiner Gebräuche geht ihren eigenen und oft genug höchst wundersamen Gang. Sie knüpft zuweilen an Ausgangspunkte an, die mit den Zielen vollendeter Entwickelung anscheinend nichts gemein haben, ja vielleicht ihnen gerade entgegengesetzt sind. Nur positive geschichtliche Belege vermögen hier zu fördern, und solche stehen, wie gesagt, in einer ohne weiteres brauchbaren Form nur in bedauerlich geringer Anzahl zu Gebote. Doch hinterlässt jeder geschichtliche Vorgang seine Spuren, sie sind nur oft so verwischt oder umhüllt, dass man sie sozusagen mit Hacke und Grabscheit blosslegen und, mit Glas und Sonde in

der Hand, mühsam betrachten muss. Solch mühselige Arbeit, Notiz auf Notiz zusammenzutragen, zu sichten und untereinander zu vergleichen, um durch Kritik und Schlussverknüpfung die fehlenden geschichtlichen Zeugnisse zu ersetzen, muss einmal gemacht werden, da ohne diese unser Ziel nicht nur niemals erreicht werden kann, sondern vielmehr bei dem Anwachsen unrichtiger Behauptungen und unbewiesener Vermuthungen unausbleiblich in immer weitere Ferne gerückt wird. —

Dem Worte Neuma ist der griechische Ursprung zu keiner Zeit aberkannt worden. Seine Bedeutung ist der Wink, die Geberde (*τὸ νεῦμα*, lateinisch numen, nutus, vom Stammverb *νεύειν*, lateinisch nuere, nicken, winken).

In dem Sinne von in Geberden sprechen gebraucht z. B. Thukydides die Redenart *νεύμασι χρῆσθαι*. Plutarch stellt Geberde, Flüstern und Lächeln zusammen. Photius umschreibt das Wort durch *βουλήματα* d. i. Willensäusserungen. So winkt oder nickt man besonders beim stummen Befehl. Denn was man in Worten nicht ausdrücken kann oder will, wie blosse Willens- oder Gefühlsäusserungen, der Freude, der Furcht u. dgl., das deutet man durch Geberden der Hände, des Gesichtes oder der ganzen Körperhaltung aus. In diesem Sinne gebraucht es noch im 11. Jahrhundert besonders Notker der Deutsche, der Mönch von St. Gallen. Oefters begegnet man bei ihm der Redensart: „Freude zeigen mit Neumen, wo wir es mit Worten nicht können.“[1]) So ist die Bedeutung des Wortes über ein Jahrtausend lang gleich geblieben; ja noch heute versteht man darunter im Spanischen „eine Aeusserung des Willens oder Gedankens sowohl durch die Stimme als durch Zeichen, in denen man mehr die äusseren Bewegungen darstellt, als dass man Worte oder Töne gebraucht“.[2])

Die Geberde oder das einzelne Neuma bildet also das Grundelement für die Mimik, eine Kunst, die von den alten Griechen zur Musik im weiteren Sinne gerechnet wurde und sich allerwärts am liebsten der Kunst der Töne zugesellt. Da das Grundelement der Musik der Klang oder einzelne Ton ist, so entspricht naturgemäss jeder einzelnen Tonbewegung eine Einzelneume, welche beide miteinander verbunden sind, sobald Mimik und Musik miteinander zum Tanze verschmelzen. Wie gross die innere Verwandtschaft zwischen Ton und Geberde (Neuma), d. h. zwischen hörbarer und sichtbarer Bewegung des Menschen ist, wissen wir ja aus täglicher Erfahrung. Es ist bekannt, dass sich die Geberden zum Rhythmus der Musik und zum Tonfall der Singstimme wie von selbst einzustellen pflegen. Daraus ergiebt sich der Tanz. Den alten Griechen galt dieser nicht bloss als Leibesübung hoch, sondern er war ihnen — wie vielen Völkern namentlich im Süden noch heute — auch eine Art stummer Sprache. Mit solcher Art der Tanzübung haben die modern-europäischen Rundtänze nur wenig zu thun, wohl aber die pantomimischen Tänze der Südländer, wie beispielsweise die Tarantella der Italiener. Es kommt auf den guten Willen des Ausübenden an, dem Tanze alles Frivole oder Übermüthige zu benehmen, was wir mit seinem Begriffe verbinden. In der That war daher bei den Griechen der Tanz ein Theil des Gottesdienstes, und die ältesten Christengemeinden besonders des Orientes nahmen, auch hierin den Hellenen nachahmend, den

[1]) Graff, Althochdeutscher Sprachschatz, Berlin 1836. Bd. II. S. 1089 f., z. B. Psalm 91, 4: daz ist keliudot, daz man frewi mit niumon ouget ane wort, oder Ps. 94, 1: ougen frewi mit niumon daz wir mit worten ne mugin.

[2]) Diccionario nacional von Don Ramon Joaquin Dominguez, Madrid 1851: Neuma = Espression de la voluntad ó del pensiamento, hecha con voces y signos, y en la cual indican mas los movimientos esteriores, que las palabras ó voces que se usan. Vergl. C. F. Franceson, Nuevo Dizionario de las lenguas española, usw. Leipzig (Fleischer).

Tanz ebenfalls in ihren Gottesdienst mit auf.[1]) Hat doch unser kirchlicher „Choral“ (cantus choralis) seinen Ursprung im *χόρος*, chorus der Alten. Der ältesten Kirche mochte wohl der vor der Bundeslade tanzende König David für solchen Reigen die Rechtfertigung abgeben. Einige Sekten, wie die Meletianer und Essäer benützten den Tanz sogar als wesentliches Element ihrer Liturgie. Die Schilderung Philos von dem gottesdienstlichen Tanz der Essäer führt uns das Bild eines solchen lebhaft vor Augen. Es war ein Marschiren *κατὰ ζυγόν* und *κατὰ στοιχεῖον*, ein Hände-Aufheben, ein Stellung-Nehmen u. dgl. nach dem Takte der Musik, ähnlich, wenn nicht ganz ebenso wie im Chore des griechischen Schauspieles. Und wie bei ihnen, so bei den Christen, das sagen Philo und Eusebius ausdrücklich. Man erfährt ja zur Genüge aus den Klagen und Verboten der Kirchenväter und der Synoden, wie sehr die liturgischen Gebräuche der ältesten Christengemeinden an das Theater erinnerten, und immer wieder suchten die Kirchenfürsten alles zu unterdrücken, was dem Theater eigen war, oft genug ohne Erfolg.

Die Ausübung der chorea machte einen Chorführer unerlässlich. Es war naturgemäss der Vorsteher der Gemeinde, der presbyter oder Priester selber. Gegen diesen richteten sich daher die Kirchenverbote in erster Linie; denn immer heisst es ganz insbesondere, der Priester dürfe bei Strafe der Excommunication keine Chöre anführen. Um sich aber mit seinem Chore verständigen zu können, bedurfte der Chorführer gewisser Hilfsmittel. Hierher gehören das Stampfen mit den Füssen und das Zusammenklatschen der Hände, um den Chor im Takte zu erhalten, wie solches das griechische Alterthum anwendete. Andere Völker, wie die Ägypter benützten ausserdem noch Schallwerkzeuge und Klappern, mit deren Geräusch sie den Rhythmus der Musik markirten, ganz besonders aber waren es Glocken und Cymbeln, unter deren Getön man die heiligen Hymnen im Orient sang.

Je künstlicher aber die Chorführungen waren, desto weniger reichten diese einfachen Verständigungsmittel aus. Denn oft artete wohl das Schallen der rhythmischen Skansion in solchen Lärm aus, dass die Melodie der Sänger oder Sanginstrumente übertäubt wurde. An ein gedeihliches und künstlerisches Zusammenwirken des Chores war nicht zu denken, wenn nicht der Chorführer das Ganze durch sichtbare Zeichen zusammenhielt. So bildete sich — und vermuthlich zuerst im Orient — die Kunst aus, durch Bewegungen der Hand *(χείρ)* den Chor recht zu vertheilen und zu lenken *(νέμειν)*, oder mit der Hand die Liedweise *(νόμος)* anzudeuten. Das war die Kunst der Cheironomie. Pollux erklärt das Zeitwort *χειρονομέω* als das Bewegen der beiden Hände im Rhythmus[2]) und Cyrill. Lexic. umschreibt *χειρονομία* mit *κίνησις, γυμναοία χειρῶν* d. h. mit „Bewegung und Gymnastik der Hände“ (manuum certa cum lege motus, lex gestus). Verwandt muss danach die Cheironomie mit dem Tanze sein, wie denn auch Einige die griechische Bezeichnung für Tanz *ὄρχησις* (woher unser „Orchester“) aus *τὸ ὀρέγειν τὰς χεῖρας* ableiten wollten. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir den Ursprung der Cheironomie als einen „Tanz der Hände“ ansehen.

---

[1]) Plato sagt, De legibus lib. II, 6: Der Chor sei den Göttern geweiht, und Clemens Alexandrinus schreibt: Daher erheben wir Haupt und Hände zum Himmel und regen die Füsse *κατά τὴν τελευταίαν τῆς εὐχῆς συνεκφώνησιν*. Vgl. auch Gerbert, De cantu. Bd. II. S. 102.

[2]) Pollux 2, 152. *χειρονομέω = ταῖν χεροῖν ἐν ῥυθμῷ κινοῦμαι.*

Jede einzelne Handbewegung war ein Neuma, ein Wink, eine Geberde, der zu gleicher Zeit eine Körperbewegung des Chores und eine Tonbewegung der Musik entsprach. In der Cheironomie haben wir es also mit einer musikalischen Geberdensprache zu thun, deren Einzel-Elemente „Neumen“ heissen.

Die Cheironomie war schon im ausgehenden Alterthume eine für sich zu erlernende und völlig ausgebildete Kunst. Obgleich nicht ohne Zusammenhang mit dem Tanze, setzte die Kenntniss der Cheironomie doch die Ausübung des Tanzes selbst nicht voraus.

So sagt Xenophon von Jemandem: „Als ich nach Hause zurückkehrte, tanzte ich zwar nicht, denn das hatte ich nie gelernt; aber ich cheironomirte, denn das verstand ich“.[1]) Die Cheironomie stand ihrem äusseren Wesen nach in der Mitte zwischen der Kunst des Fechtens und der des Tanzens, aber mit grösserer Hinneigung zur ersteren.[2]) Wie sehr sie sich dennoch dem Tanze gegenüber unabhängig oder wenigstens selbständig verhielt, beweist der Umstand, dass Herodot sogar von einem Cheironomiren mit den Füssen redet.[3]) Wenn also die Cheironomie mit der Pyrrhiche, dem Schwertertanz der Spartiaten zusammengestellt wird[4]), und Xenophon erzählt, dass einmal ein Jüngling bei Ausübung derselben tödtlich verwundet von seinen Genossen weggetragen werden musste[5]), so darf man, angesichts der ausdrücklichen Erklärung des Antyllus, die Cheironomie weder mit dem Tanz noch mit dem Fechten gleichstellen. Sie war eine selbständige Kunst, die sich oft mit der einen oder anderen der letztgenannten Künste oder auch mit beiden verband, aber für sich gelehrt wurde. Sie galt als höchst nützliches Mittel der Kindererziehung. Die alten Lacedämonier übten sie tagtäglich; Socrates billigte sie, Plato hielt ihre Ausübung für eine Bürgertugend, und Chrysippus schrieb sie für die Kindererziehung ausdrücklich vor. Vielleicht zeugt es für die Vielseitigkeit dieser Kunst, dass sie selbst im Kriege Verwendung fand. Die Annahme, dass die kriegerische Art der Cheironomie eine Geberdensprache war, bei der man sich, etwa durch verschiedene Bewegungen mit den Schwertern, gegenseitig trotz des Schlachtengetöses verständigen könnte, hat einige Wahrscheinlichkeit für sich.

Wie dem auch sei, — dass die Cheironomie ein Mittel gegenseitiger Verständigung durch Geberden war, steht aus dem Gebrauche des Wortes *χειρονομέω* für „reden, sich einander verständigen“, sowie aus seiner öfteren Verbindung mit *νεύειν* „sich zuwinken“ unwiderleglich fest. Wenn ihre Verbindung mit der Musik für die ältesten Zeiten auch keine ausschliessliche war, so bezeugt doch die Allgemeinbedeutung des *χειρονομέω* als ***concinno gestu manus motito*** oder, wie Pollux sagt, als „die Hände im Rhythmus bewegen“ die Wahlverwandtschaft der Cheironomie zur Musik.

Schon Plato nannte die Musik ausdrücklich „die Kunst, durch die wir die in Chören Singenden zu lenken lernen“.[6]) Es scheint sich mit der Zeit diese Kunst, die Musik-Aufführungen zu lenken, allmählich zu einer Art des Musikdirigirens herausgebildet zu haben. Lucian (um 160 n. Chr.) spricht von einer Geberdensprache zum Gesange[7]), und Aristaenetus (um 500 n. Chr.) schildert sogar, wie eine Lehrerin die im Ton ab-

---

[1]) Sympos. 2, 19: *καὶ αὐτὸς ἐλθὼν οἴκαδε ὠρχούμην μὲν οὔ· οὐ γὰρ πώποτε τοῦτ᾽ ἔμαθον· ἐχειρονόμουν δέ· ταῦτα γὰρ ἠπιστάμην.*

[2]) Antyllus Oribasii p. 121 Matth.: *Ὀρχήσεως καὶ σκιομαχίας μεταξὺ χειρονομία ἐστί, μᾶλλον μὲν ἔχεται σκιομαχίας.* Vgl. Juvenal, Satir. 5, 121: Saltantem spectas et cheironomovnta volanti cultello.

[3]) *τοῖς ποσὶν (σκέλεσιν) ἐχειρονόμησε.*

[4]) Z. B. Plutarch, Mor. p. 997 C.: *Μὴ πυρρίχαις χαίρειν μηδὲ χειρονομίᾳ.*

[5]) Anab. 6.

[6]) Theages, Cap. IV. 123 E.

[7]) Nero, cap. 6. *καὶ τὸ νεῦμα ἐξομοιῶσαι τοῖς μέλεσιν.*

weichende, disharmonirende Schülerin anblickt und zur Melodie wieder richtig zurückführt, indem sie die Tonart cheironomirt.[1])

Man vergleiche hier auch das, was die Lateiner „stumme Musik“ (musica muta) nannten. Pancirollus sagt, diese Art Musik hiesse deshalb die stumme, weil sie, ausser durch den Klang der Wasserorgel allein durch die Geberden der Hände, des Gesichtes, der Füsse ausgeübt würde[2]). Man habe sie sehr wohl verstanden und das Volk ergötzte sich sehr daran in den Zwischenaktsspielen (actibus intermediis) auf der Bühne. Die Künstler dieser stummen Musik hiessen Mimen oder Pantomimen. Cassiodor schreibt davon an Albinus:[3]) „diesen Theil der Musik nannten die Alten stumme Musik. Sie macht das, was durch Sprache oder Schrift kaum besser ausgedrückt werden könnte, durch einige Gesten verständlich.“ Also auch hier, in der Pantomime, erscheint die Cheironomie als eine Abart der Musik. Liest man den Bericht des Livius (VII, 2) über das Auftreten des ersten Pantomimen Livius Andronicus, der einen Sängerknaben vor den Flötenspieler stellte, um nun seinerseits zu dieser Musik nur zu agiren; so wird man den Schluss dieses Berichtes nach allem bisher Gesagten vielleicht auch zu Gunsten der Cheironomie bei den Italischen Völkern deuten können: Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, d. h. von da an wurde es bei den Schauspielern Gebrauch, nach der Hand (zu ihren Handbewegungen) singen zu lassen, und nur der Dialog wurde von ihnen selbst gesprochen (diverbiaque tantum ipsorum voci relicta). Indessen scheint die Cheironomie, wenn man sie den Lateinern des Alterthums überhaupt zuerkennen will, nur ein sekundäres Element gewesen zu sein und eine andere, nicht ausschliesslich musikalische Rolle gespielt zu haben.

Im Mittelalter hat sich die Cheironomie nicht verloren; doch finden wir ihre Spuren scheinbar nur vereinzelt, und am unzweideutigsten im Orient besonders bei den Juden wieder. Dass die Cheironomie ihnen bekannt und in den Synagogen geübt wurde, ist für uns sehr wichtig, im Talmud bezeugt zu sehen.[4]) Raschi sagt in seiner Erklärung der betreffenden Talmudstelle, dass er solche Cheironomie bei den Lehrern, die aus dem Lande Israel kamen, selbst noch gesehen hätte, und nach Eben Sappir war die Cheironomie zu seiner Zeit noch bei den Juden in Yemen in Übung.

Auch Samuel Arcuvolti spricht des öfteren von der Cheironomie der Hebräer. So in Arugas habbósem (cap 27 im Anfang): Die Accente tragen viel zum Verständniss des Textes bei, indem sie die zu besprechenden Dinge loco nutuum, gestuum, et vocis elevationis aut depressionis, quae observari solent in viva voce in's Herz des Lesers schreiben. Ferner cap 31: Verum alio respectu sermo vivus latior est quam scriptura: quia sermo ,ore prolatus adiuvari potest a loquente nutibus ac gestibus variis, oculis potest annuere, digitis ostendere et alios motus exercere, ad significandam homini mentem suam, . . . scriptura autem non potest tam plenum edere sermonem sicut oratio viva per motus huiusmodi. Veruntamen ad supplendum hunc defectum, in scriptura adsunt accentus cum modulationibus et proprietatibus suis, qui dant intelligentiam absentibus, ut actiones et gestus praesentibus in oratione viva. Nam ad hoc etiam respiciunt accentus (Buxtorf).

---

[1]) Epistolae, 1, 10: *Ἡ διδάσκαλος ἐπέβλεπε τὴν ἐπᾴδουσαν καὶ εἰς τὸ μέλος ἱκανῶς ἐνεβίβαζε χειρονομοῦσα τὸν τρόπον.*

[2]) lib I. rerum memorabilium: quod aquae sono, solis manuum, vultus, pedum gestibus exercebatur.

[3]) Istam musicae partem veteres appellaverunt mutam: quae quibusdam gestibus facit intelligi, quod lingua aut scriptura melius exprimi haud posset.

[4]) Berachoth 62a hat die wichtige Stelle: מראה בימין טעמי תורה

Beispiele jüdischer Cheironomie-Zeichen sollen sich nach Wickes[1]) im Manuel du Lecteur, einem hebräischen grammatikalischen Kompendium,[2]) sowie in der grammatikalischen Abhandlung über die Accente, Dikduke hat'amim[3]) angegeben finden. Ich kann die Angabe nicht bestätigen. In letzterem Werke fand ich keine derartigen Zeichen, und das erstere Werk ist mir nicht zu Gesicht gekommen, auch die Berliner Kgl. Bibliothek besitzt es nicht.

Also auch bei den Juden wurde die Kantillation der verschiedenen Accente vermittelst Schwenkungen der Hand gelehrt.[4]) Dass diese Handbewegungen die Formen der Accente selbst darstellten, geht aus der Angabe Ben Aschers[5]) hervor, nach welcher z. B. das Zeichen Schalscheleth, ein Zickzackzeichen ⸮, das einen Triller andeutet, durch eine zitternde Bewegung der Hand hervorgebracht wurde. Die jüdische Cheironomie diente besonders beim Unterrichte im Singen, der bis zur Einführung der Charaktere in die Schrift nur mündlich ertheilt wurde. Aber auch nachdem schien der mündliche Unterricht in Musik den Hebräern unersetzlich und unerlässlich. Man bedurfte des mündlichen Unterrichts umso mehr, als eine ausreichende schriftliche Darstellung des ganzen Accentuations-Systemes sicherlich seine grossen Schwierigkeiten bot. Daher kam es, dass die mündliche Überlieferung schliesslich doch stets die Hauptsache geblieben ist, der wir denn auch die Erhaltung der alten Melodieen zu verdanken haben.

Die Recitation, der richtige Vortrag der heiligen Schriften, beruhte nicht bloss auf Wiedergabe gewisser Melodieen, sondern ebenso sehr auf einer verständnissvollen, logischen Gliederung und Verknüpfung der Textesworte, die wieder ihrerseits ein eingehendes Studium der heiligen Schriften voraussetzte. Die sich dadurch ergebende Cantillation, jener Zugesang, der sich bei den südlichen Völkern überhaupt weit mehr bemerklich macht, als bei den Nordländern, wird nun im Talmud bezeichnet als נעימה neima, d. i. Melodie.[6]) Dass dieses Wort völlig das griechisch-lateinische *νεῦμα*, neuma ist, könnte als Zufall erscheinen, wenn die Annahme eines solchen nicht schon dadurch ausgeschlossen wäre, dass wir das Wort als ein organisch-indogermanisches bezw. -griechisches nachgewiesen haben, während das hebräische Wort neima in dieser Bedeutung sich nicht ebenso als der hebräischen Sprache organisch und ursprünglich zugehörig erweisen lässt. Dasselbe Wort heisst im Hebräischen „die Süssigkeit", das ist eine Bedeutung, die sich doch nur mit einem grossen Zwange, allfällig aber erst auf dem Wege der Sinnesübertragung, mit „Tonzeichen" zusammenbringen lässt. Der Ausdruck Süssigkeit des Gesanges, oder auch süsse Melodie, die in den jüngsten Schriften des alten Testa-

[1]) Hebrew Accentuation, London 1881, Chap. 1.

[2]) Nach einer Oxforder Handschrift hrsg. von J. Derenbourg, Paris 1871.

[3]) Hrsg. von S. Baer und H. L. Strack, Leipzig 1879. Diese Grammatik der Accente stammt aus dem 10. Jahrhundert.

[4]) Dikduke S. 18. Vgl. Thorath emeth S. 4 (Note) und Reise Pethachjah's (Ausg. Fürth 1844) S. 47.

[5]) Dikduke hateamim S. 17 f.

[6]) Die Accente selbst hiessen ursprünglich טעמים teamim, später hiess der Accentus d. h. die Kantillation beim Rezitiren sowohl, als die Zeichen selbst נגינות neginoth d. i. (Noten für) Seiteninstrumente. Die letztere Bezeichnung, von den arabischen Juden eingeführt, ward später Name der Musiknoten überhaupt.

mentes, besonders bei Jesus Sirach[1]) häufiger vorkommt, ist begreiflich; wie aber Tonzeichen dazu kommen sollen, Süssigkeit genannt zu werden, ist trotz der Erklärungen der späteren Grammatiker nicht recht einzusehen. Die letzteren sind immer mehr oder weniger erzwungen und zeugen nur dafür, dass man für den Ausdruck eben einer Erklärung bedurfte. Die häufigste ist die, dass man die Melodie wegen ihrer Lieblichkeit und ihres süssen Wohllautes willen Neima nannte, eine Bezeichnung, die sich dann auf ihre Tonzeichen übertragen hätte.

So sagt Ephodeus[2]): Invenit (Esdras) quoque accentus, qui magnam conciliant lectioni suavitatem, primo ut vel ob hanc suavitatem musicam, voluptatem ac desiderium legendi in cordibus hominum excitaret, deinde ut lectio Biblica tanto firmius inhaereret et permaneret in memoria lectorum. Ähnlich erklärt Samuel Arcuvolti: modum nempe modulandi, qui eis attribuitur ad reddendam orationem suavem et decentem respirationem unicuique sententiae; und an anderer Stelle: Principio dico, quod accentus etiam multum lucis et splendoris conferant dictionibus . . . ad docendum nos tonum et pronuntiationem, cuius suavitate et amoenitate excitatur anima. Schliesslich sagt ein rabbinisches Sprüchwort: Quicunque legit scripturam sine suavi (נעמה) modulatione et mischnam sine cantu, de eo scriptura dicit: ecce dedi ipsis statuta non bona. Das Unvermögen, den Ausdruck ungezwungen aus der hebräischen Sprache zu erklären, hat offenbar seine Ersetzung durch andere Wörter, durch teamim und neginoth veranlasst. Aber ein merkwürdiger Vorgang ist es, dass das griechische Wort neuma, zu den Hebräern übergegangen, hier schliesslich nicht mehr verstanden und mit dem hebräischen neima = Süssigkeit identifizirt, unter dieser letzteren Bedeutung wieder in das Griechische zurückübersetzt worden ist. Es geschah das zur Zeit der hebräischen Grammatiker. Denn höchst wahrscheinlich ist es dem Einfluss des Hebräischen zuzuschreiben, dass die mittelalterlichen Griechen die Süssigkeit des Gesanges als terminus technicus gebrauchen und dass der „honigtriefende Liederdichter" geradezu zum Titel wird für die christlichen Meloden.[3]) Aber es mag da wohl der Anklang von *μέλος* „das Lied" zu *μέλι* „der Honig" mit hineinspielen.[4]) Wunderbar bleibt ja freilich die Parallele, die sich bei mehreren Völkern vorfindet, zwischen dem sprachlichen Laut der Wörter für „Tonzeichen" und „Süssigkeit" hier wie dort.

Dass die Cheironomie auch bei den Indern als rein musikalisches Hilfsmittel schon im frühen Alterthume üblich war, soll im vierten Kapitel ausführlich dargelegt werden. Wichtig ist, schon hier zu betonen, dass sich im Alterthume bei den Griechen die Chei-

[1]) Sirach 47, 11: Er stiftete Sänger bei dem Altar und liess sie seine süssen Lieder singen. 50, 20: Und die Sänger lobten ihn mit Psalmen, und das ganze Haus erscholl von dem süssen Getöne.

[2]) Grammatik cap. VII. s. Buxtorf Tractatus de Punctorum etc. origine. Basil. 1648 S. 249 f., dem obige Übersetzung entnommen ist.

[3]) So wird bes. Ambrosius „mellifluus" genannt, und noch Franchinus Gafurius nennt den Ambrosianischen Gesang (Musica practica 1496. I, 7) perdulcis und suavis. Auf Ambrosius geht auch das Distichon des Bischofs Ennodius von Pavia im 5. Jahrhundert:

Qualis in Hyblaeis Ambrosius eminet hymnis,
Quos positos cunis significastis apes.

Ähnlich heisst es auch von Johannes Damascenus in den Menaeen ad IV Decembris: Suavi Joannes terram ubi implevit sono, Pergit novos daturus in caelis modos; und in verschiedenen Troparien heisst es von ihm: Sapientem cantorem canticis verborum concinamus, dulcem hymnographum etc. Cosmas Maiumensis sagt von den Gesängen des Damasceners: iste vir ingeniosissimus, qui omnino spiravit illam suavem modulationem musicam etc.

[4]) Häufig findet man mellus für *μέλος* und mellicus statt melodicus, als wenn mel das Stammwort wäre, besonders im 8. Jahrh. Das braucht also, wie man sieht, kein Missverständniss zu sein, wie Mone, Latein. u. griech. Messen, Frkft. a. M. 1850 S. 44 meint, sondern hat gewisse innere Gründe, die auf das besprochene Verhältniss von neima und *μέλος* zu den ähnlichen Wörtern neima und *μέλι* „Süssigkeit" zurückdeuten. Denn schon bei den alten Griechen (Pind. Ol. 11, 97 z. B.) findet sich die *ἁδυεπής τε λύρα γλυκὺς τ' αὐλός.*

ronomie nur in spärlichen Andeutungen bemerklich macht, noch spärlicher aber bei den Römern auftritt. Erst im ausgehenden Alterthum werden die Spuren deutlicher, und — vor allem — erst dann und im beginnenden Mittelalter tritt die Cheironomie in klarere Beziehung zur Musik. Somit scheint alles darauf hinzuweisen, dass die Urheimath der Cheironomie und ihrer Zeichen, der Neumen, der Orient ist.

Im Mittelalter sehen wir nun auf dem Vehikel des Christenthums die Cheironomie allerorts in Europa auftauchen.

Den ersten sicheren Beweis hierfür bildet die Tabelle der Cheironomie-Zeichen, die wir nebst den Tonzeichen der mittelalterlichen griechischen Kirche in einem Traktate, angeblich des Johannes von Damascus aus dem 8. Jahrhundert, finden. Die älteste Handschrift dieser Abhandlung befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Messina, und stammt aus dem berühmten Kloster San Salvadore in der Nähe Messinas. Kircher hat davon einen wenig kritischen Auszug seiner Musurgia 1650 einverleibt. In Gerbert's De cantu et musica sacra findet sich aus einer anderen Handschrift sogar ein Facsimile des Traktates. Hier werden nun die *σημάδια τῆς ψαλτικῆς τέχνης* eingetheilt in Zeichen der Akoluthie und der Cheironomie; es sind nicht weniger als 38 sogenannte grosse Zeichen, von denen wiederum die grossen Hypostasen nur für die Cheironomie berechnet sind. Viele Zeichenformen davon sind so verwickelt, wie es die Buchstaben eines Alphabetes kaum sein können, und man wird leicht versucht, die Entstehung dieser cheironomischen Zeichen aus irgend einem Schriftalphabete herleiten zu wollen. Indessen haben manigfache von mir diesbezüglich angestellte Vergleiche mit den Schriftcharakteren der semitischen wie indogermanischen Völker ein negatives Ergebniss gehabt. Aber aus dem Umstande, dass genannte Abhandlung die Zeichen der Cheironomie gar nicht für nöthig hält zu erklären, lässt sich erkennen, dass man — wenigstens zur Zeit des Johannes Damascenus — sehr wohl wusste, was Cheironomie war.

Wir wissen nunmehr, dass diese Zeichen oder „Neumen" als *σημάδια χειρονομίας* von dem Chorführer mit der Hand in die Luft geschlagen wurden. In Anbetracht der Schwierigkeiten, so verwickelten, flüchtigen Bewegungen mit den Augen zu folgen und sie schnell und sicher aufzufassen, würden wir an eine schier unmögliche Fähigkeit der mittelalterlichen Sängerchöre im Erkennen von Handbewegungen ihres Chorführers glauben müssen, wenn wir nicht genügende Beweise dafür hätten, dass die angeblich durch Johannes Damascenus erfundenen Cheironomie-Zeichen ursprünglich um ein sehr beträchtliches einfacher waren, als sie uns überliefert worden sind. Johannes Damascenus hat diese Zeichen nicht erfunden. Er schreibt vielmehr selbst deren Erfindung dem Ptolemaeus zu. War er der erste, der sie aufschrieb, so konnten sie im Laufe der Jahrhunderte sehr wohl die complicirten Formen annehmen, die schliesslich auf uns gekommen sind. Denn mit dem Eintritt der Zeichen in die Schrift fiel das für die bewegten Zeichen unerlässliche Erforderniss der möglichsten Einfachheit weg. Solange sie aber als Handbewegungen verwendet wurden, die augenblicklich und unmittelbar mit den Augen aufgefasst werden sollten, mussten diese Zeichen so knapp und einfach sein, als nur irgend möglich. Der Verlauf unserer Untersuchung soll die Richtigkeit dieser Folgerung erhärten.

Es ist nun klar, dass der Gebrauch der cheironomischen Zeichen als Schriftzeichen ihren Gebrauch als bewegte Zeichen, d. h. als Cheironomie in ihrer ursprünglichen Hand-

habung nicht aufhob. Die alte Cheironomie blieb ruhig bestehen, unbekümmert darum, dass und wie ihre eigenen Zeichen in eine andere Sphäre übertragen wurden. Die in die Schrift übergetretenen cheironomischen Zeichen hatten keinen Einfluss auf die praktische Cheironomie, von welcher, als ihrer Mutter, sie sich losgelöst hatten. Mit dem Eintritt der cheironomischen Zeichen in die Schrift war eine tiefgehende Spaltung in der Entwickelung der Zeichenformen vollendet; denn anders mussten sich die bewegten, anders die schriftlich fixirten Zeichen entwickeln.

Es mag wohl ein Nachhall des Singens nach den Zeichen der Cheironomie sein, wenn die Griechen noch im 17. Jahrhundert sich der geschriebenen Notenbücher nur wenig bedienten, obwohl sie solche besassen.[1]) Genau so dürfen noch heute die Brahminen in Indien den Veda nie aus einem Manuscript lernen, sondern nur aus dem Munde des Lehrers. Diese mündliche Ueberlieferung des Veda halten die Brahmanen auch heute noch für so wichtig, dass sie sagen, der Veda existire nur im Munde der Brahmanen.[2])

Durch das ganze Mittelalter hindurch war in der griechischen Kirche die Cheironomie im Gebrauch. Das Euchologium graecum von Goar berichtet darüber folgendes.[3])

Raro e libris in pulpito canunt Graeci rariusque item musices notis exaratis cantum dirigunt et instruunt. Defectibus his consultum satis putaverunt, si minister quivis voce, quae commode a reliquis audiretur, membratim per cola huic et alteri choro e libro suggereret, quicquid occurreret canendum: dum interim cantus notitia et usu magis insignes variis dextrae digitorumque motibus contractione, inflexione, extensione etc. (*χειρονομίαν* vocavit Cedrenus in Theophilo) tanquam signis ad varias voces modulosque exprimendos uterentur.

Selten singen die Griechen aus Büchern auf dem Pulte, und noch seltener dirigiren und lehren sie den Gesang mittelst aufgezeichneter Musik-Noten. Diesen Mängeln glaubten sie genügend Rechnung zu tragen, wenn irgend ein Dienstthuender mit der Stimme so, dass sie bequem von den übrigen gehört werden konnte, abschnittweise nach der Satzgliederung bald diesem, bald jenem Chore aus dem Buche soufflirte, was alles gerade zu singen war; indessen sie während der Gesänge, die durch Erlernung und Gebrauch mehr bekannt waren, verschiedne Bewegungen der Finger der rechten Hand gebrauchten, um durch Zusammendrücken, Beugen, Ausstrecken u. s. w. (der Finger), gleichwie mit Zeichen, die verschiedenen Töne und Tonbewegungen auszudrücken. Cheironomie nannte das Cedrenus im Theophilus.

Ich kann nicht umhin, hier auf die wichtige Rolle hinzuweisen, die in der ganzen Musikübung des Mittelalters die Hand gespielt hat. Bekanntlich zählte man die Töne des Tonsystems an den Fingern ab und übte sich — noch im 14. Jahrhundert — solange darin, bis man alte Gesänge von der Hand ablesen und neue an den Fingern komponiren konnte, wie wenn man geschriebene Noten vor sich sähe[4]). So diente die Hand selbst als eine Art Notenschrift. Dass dieser Gebrauch von Guido von Arezzo herrührt, ist schon längst als irrig erwiesen. Ein neuer Beweis dagegen ist die Thatsache, dass kaum

[1]) Jacob. Goarus, Euchologium, S. 439 bezw. S. 308: Nam libros notis musicis ex aratos inter cantandum rarissime conspiciunt, vel etiam habent Graeci.

[2]) Martin Haug, Über das Wesen und den Werth des wedischen Accents. S. 17.

[3]) S. 349.

[4]) Ein Johannes des 14. Jahrhunderts (vgl. Gerbert, De cantu et musica sacra. Bd. II. S. 46) sagt: In manus etiam articulis modulari sedulus assuescat, ut ea post, quoties voluerit, pro monochordo utatur et in ea cantum probet, corrigat et componat.

zwei Jahrhunderte nach Guido der Gebrauch der Hand in verschiedenen Gegenden ganz entgegengesetzt war.[1])

Dass man bei der Musik auf gewisse Handbewegungen einen grossen Werth legte, beweisen auch mehrfache Erklärungen und bildliche Darstellungen des frühen Mittelalters. So schreibt S. Bernhard im 8. Jahrhundert vor: „Als Zeichen (in der Symbolik) für Antiphonar setze das allgemeine Zeichen für „Buch" voran und beuge den Daumen dazu, wegen der Neumen, die ja ebenso gebeugt sind." In ähnlicher Weise wird in einer Prachthandschrift von Psalmen aus dem 10. Jahrhundert[2]) die *Μελῳδια* durch eine Geberde symbolisirt. Neben dem psalterspielenden David ist hier eine Frau abgebildet, die ihre rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger gegen die Brust hält. Auch möge die Parallele zwischen dem deutschen Worte „Weise" z. B. in Liedweise zum Zeitwort „weisen" d. i. mit der Hand bezeichnen, nicht unerwähnt bleiben.

Fast jede Gesangsschule des Mittelalters wird mit einem Bilde der sogenannten Guidonischen Hand versehen, und in den seit Erfindung der Buchdruckerkunst häufig werdenden Instrumentenschulen setzt sich dieser Gebrauch fort.

Abermals haben wir nun hier eine indische Praxis als Analogon heranzuziehen. Bei dem Singen des Samaveda wird nämlich Stärke und Schwäche des Tones (Accentes) durch besondere Zeichen ausgedrückt, die durch besondere Fingerbewegungen veranschaulicht werden. So z. B. hat man eine Geste der Hand, wobei man den Daumen der Rechten über die Fingerspitzen in möglichst gerader Linie zieht, und diese Handbewegung wird durch eine Querlinie in der Schrift angedeutet. Ein anderer Accent wird dadurch veranschaulicht, dass der Sänger mit dem Daumen stark drückend über die innere Fläche der Finger der rechten Hand fährt, womit dann eine ungewöhnlich starke Betonung angezeigt werden soll. Noch mehr! Sogar die einzelnen Töne der indischen Tonleiter werden, genau in der Weise der Guidonischen Hand, an den Fingern abgezählt. Jeder Ton hat seine besondere Stelle: wir werden darauf im vierten Kapitel zurückkommen. Diese Action der Hände zur Bezeichnung der Töne heisst „die Laute der Glieder" (gâtravînâ).[3])

Bedenkt man die engen Beziehungen, in welche das Alterthum und Mittelalter die Musik zu den mathematischen Wissenschaften und insbesondere auch zur Arithmetik setzten, so wird man den bekannten uralten Gebrauch, an den Fingern auf eine ganz eigenartige systematische von der heutigen völlig verschiedene Weise zu rechnen, auch zum Vergleich mit der cheironomischen Kunst heran ziehen müssen. Es wirkt dabei kaum überraschend, dass sich auch zwischen den Zahlen und den Neumen sprachliche Verwandtschaften aufstellen lassen, wie numerus: *νεῦμα*, oder wie numerus „die Zahl" und den „Takt der Musik", modus das „Mass" und die „Melodie", modulari „abmessen" und (z. B. bei Virgil mit carmina) „singen" oder (bei Horaz mit barbiton) „ein Instrument spielen" bedeuten. Hierbei kann es denn nach allem bisher Beigebrachten keineswegs gleichgiltig sein, dass auch unsere heutigen Zahlenzeichen indischen Ursprunges sind, ein Umstand, der umsomehr ins Gewicht fällt, als bisher zwar

---

[1]) Johannes Aegidius, Ars musica: Et sicut diversa sunt monochorda, ita diversimode in manu fit usus. Quia quorundam inceptio ab articulis manus fit, quorundam vero fit a superficie, d. h. einige fingen bei den Fingerspitzen, andere bei den Fingerwurzeln zu zählen an. (Vgl. Gerbert, De cantu etc. II. 46).

[2]) Beschrieben bei Montfaucon, Palaeographia graeca 1708, S. 10, wo sie bezeichnet wird als Cod. regius no. 1878, enthaltend Psalmi et cantica scripturae, Handschrift der Vatican-Bibliothek.

[3]) Haug a. a. O. S. 38 ff. — Vgl. Fr. Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Mus. 1885 S. 30.

der allgemeine Gebrauch dieser Ziffern an Stelle der früheren Römischen Zahlenzeichen, als in spätere Zeiten des Mittelalters fallend nachgewiesen ist, die abendländische Kenntniss der Ziffern aber bis in das früheste Mittelalter zurück geführt werden kann.

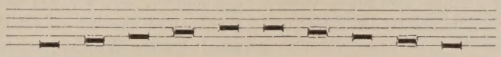
Wie das Rechnen an den Fingern ein wesentliches Unterstützungsmittel für das Gedächtniss war, so auch das Cheironomiren für das Musiciren. Die Cheironomie war eine Tonschrift, aber nicht auf festes Material wie Pergament, Papyr, Holztafel, sondern in die Luft geschrieben; sie war eine Tonschrift in Bewegung. Später verhärteten sich die Linien der Handbewegungen, sie erstarrten in fixirte Schriftcharaktere. Ursprünglich von grösster Einfachheit und Deutlichkeit, war nun die Rücksicht wenigstens auf erstere nicht mehr so nothwendig. Die Zeichen wurden allmählich vermehrt, immer mehr vermanigfacht, differenzirt, umgestaltet und endlich verziert und verschnörkelt.

Diesem Entwicklungsgange gemäss müssen wir annehmen, dass die Cheironomiezeichen der mittelalterlich-griechischen Kirche bei ihrer Mannigfaltigkeit, Undeutlichkeit und Verschnörkelung sich schon weit von ihrem ursprünglichen Zustande entfernt haben, und dass, falls sie wirklich von Johannes von Damascus aufgeschrieben wurden und uns unverfälscht überliefert worden sind, sie doch schon Jahrhunderte lang vor ihm in Gebrauch gewesen sind. Doch können wir auch vermuthen, dass die dem Johannes Damascenus zugeschriebene Tabelle ursprünglichere Zeichen enthielt, die dann später entstellt wurden; denn so wie die Cheironomie-Zeichen uns jetzt vorliegen, kommen sie erst gegen die Mitte des Mittelalters hin in Gebrauch. Die Tonzeichen, welche die Jahrhunderte vor und nach Johannes anwenden, sind weit einfacher und so beschaffen, dass sie allerdings recht wohl auch als bewegte Zeichen, als echte cheironomische Zeichen verwendbar und kenntlich waren.

Mehr aber als alles andere beweist, dass auch die lateinischen Schriftneumen zum grossen Theile aus den cheironomischen Zeichen hervorgegangen sind, die ausdrückliche Erklärung einer Handschrift des 11. Jahrhunderts, in Montecasino befindlich.[1]) Es heisst daselbst: „Ein Lehrer steht in der Mitte des Chors, mit heiligen Gewändern angethan, welcher der cheronomica *(χειρονομικός)* genannt wird. Er hält in der linken Hand den Bischofs- oder Abtstab zum Zeichen der ihm übertragenen Macht; er hält ihn mit der rechten Hand hoch, sodass alle auf denselben blicken, und dann zeigt er nach künstlerischer Lehre die Tonfälle der Neumen so wie wir gesagt haben; mit klarer Stimme steigt er zeigend durch fünf Neumen in fünf Tönen aufwärts oder steigt durch die Stufen der Töne im Singen abwärts. Daher wird jene Neume, welche er durch fünf

[1]) Anonymus compilator in cod. Casinensi saec. XI. sub nomine Joannis presb., nachdem er in barbarischem Latein und sehr ungeordnet über die Ordnung des Chores und die Cheironomie gesprochen: Unus magister in medio stat, sacris vestibus indutus, qui dicitur cheronomica, sinistra manu baculum episcopi vel abbati tenens, quasi potestate ab eo accepta dextra manu sursum tenens, ut omnes ibi aspiciant, et ille per studium artis neumarum cas(ib)us demonstrat, ita ut diximus, serena voce ostendens per quinque neumas in quinque cordis ascendit, vel descendit per gradibus cordarum tonando: ita illa neuma, qui per quinque gradibus cordarum tonando ascendit vel descendit serenimpha vocatur. Ita facta est quem cum manibus demonstrat (s. o.). Qui insuper et insubtus per septem organis, qui nominantur ita: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon, Anaton, Scalpicon, Jonicon, Boarmus fidem ostendunt et voces fervorum sancti amoris, quasi omnes insimul unus spiritus et una fides, cor et anima una, una voce quasi unum corpus ecclesiae in totidem membris cum organicis vocibus modulatione laudem Deo reddunt Patri etc. S. Gerbert, De cantu. II, 320.

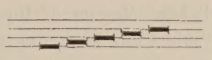
Tonstufen singend auf oder absteigt, ferenimpha genannt. Sie ist so beschaffen, und er zeigt sie mit den Händen:

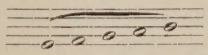


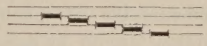
So beweisen die Sänger durch sieben organa nach oben und nach unten — und deren Namen sind: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon, Anaton, Scalpicon, Jonicon, Boarmus — den Glauben und die Stimmen . . . der heiligen Liebe, als ob sie alle zugleich ein Geist und ein Glaube, ein Herz und Seele wären und gleichwie ein Leib der Kirche, in ebensovielen Gliedern mit organischen Stimmen bringen sie durch den Gesang Gott dem Vater Lob dar."

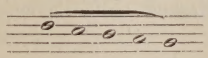
So barbarisch auch die Sprache ist, so ist doch der Sinn der Worte im Ganzen klar, und ich brauche nichts zur Erklärung hinzuzufügen. Nur darauf sei aufmerksam gemacht, dass von den sieben Tonnamen, die jener Barde nennt, drei an griechische Herkunft erinnern. Von Jonicon = ionisch (es gab bekanntlich altgriechische Tonarten, die nach Völkerstämmen dorisch, phrygisch, lydisch, aeolisch benannt wurden) ist es an sich klar. Chamilon kommt mit dem Namen des byzantinischen Tonzeichens Chamile überein, und Cuphos erinnert stark an das ebenfalls byzantinische Tonzeichen Cuphisma. Es liegen uns hier die mehr oder weniger verstümmelten Tonnamen Kleinasiens vor, die dann später theilweise in das byzantinische Tonsystem übergegangen sind.

Was aber das obige ferenimpha betrifft, das hier erklärt wird als ein stufenweises Auf- und Absteigen durch fünf Töne, so erscheint es zugleich als Neumenzeichen. In einer Neumentabelle bei Coussemaker, die Danjou ebenfalls einer Montecasineser Handschrift entnahm, — wohl derselben, aus der Gerbert obige Stelle bezog, — wird die Sirenimpha in zweifacher Gestalt gegeben:

1) nach oben gehend, also aufsteigend so d. i. in Choral- 

und in modernen Noten: 

2) nach unten oder absteigend so d. i. in Choral- 

und in modernen Noten: 

Dass dieser Cheironomikos wirklich durch Handbewegungen die Tonbewegungen darstellt und damit den Chorgesang leitet, darüber lässt auch sonst die Handschrift gar keinen Zweifel; denn vorher geht eine Stelle,[1]) die ich hier, um unsere Anschauung deutlicher zu machen, ebenfalls anführe:

Ex una parte chori tres clerici in ecclesia et tres de alia; et magister per medium, qui albas indutum atque pluvialem, sinistra manu pastoralem virgam propter disciplinam tenens, ut omnes objiciantur. Proinde dextera manu elevata metiri atque componere ostensionibus omnibus demonstrat ut insimul aspiciantur ad manum, ut sicut metiendo

Auf einer Seite des Chores (stehen) in der Kirche drei Cleriker, drei auf der andern, und der Magister in der Mitte, angethan mit dem weissen Unterkleid und dem Oberkleid, in der linken Hand den Hirtenstab haltend, zur (Aufrechterhaltung der) Ordnung, damit alle gehorchen. Dann zeigt er mit der erhobnen rechten Hand mit allen Handbewe-

[1]) Gerbert, De cantu. Bd. I. lib. 2, cap. 2.

praenotatur cantus, omnes quasi una voce concorditer compona(n)t, sicut de acie pugnatorum diximus, et isti ita directa mente, mundo corde, prona voluntate, voces aequales atque consimiles zelum odii contra diabolum, et zelum amoris Dei diriga(n)t cantum

gungen, wie (die Melodie) zu messen und zusammenzusetzen ist, sodass sie alle zugleich nach der Hand schauen und wie mit einer Stimme übereinstimmend componiren, wie wir von der Schlacht der Krieger sagten, und dass sie so geraden Sinnes, reinen Herzens, besten Willens gleiche und ähnliche Töne (singen) usw.

Hierbei beachte man wohl, dass nicht von einem blossen Singen des Chores, einem auswendig gelernten oder in Stimmbüchern notirten Gesange die Rede ist, sondern dass der Gesang erst während und durch die Cheironomie gemessen und komponirt wird. Das scheint uns heute schier unbegreiflich. Denkt man aber an einen primitiven Gesang, so wird die Sache leichter verständlich und wenn ich an die älteste und verbreiteste Gesangsweise der christlichen Kirche, an die Psalmodie, erinnere, so wird der mit dieser eigenthümlichen Cantillation Vertraute sofort den ganzen Vorgang verstehen, ohne dass ich ihn vorläufig näher darlege. Indessen wird das Verhältniss der Psalmodie zur Cheironomie durch unsre folgenden Untersuchungen selbst klar werden. Hier aber sei besonders darauf hingewiesen, dass Montecassino, woher ja dieser Bericht stammt, das Mutterkloster des Benediktiner-Ordens ist, und dass gerade dieser Orden es ist, der die Tradition von der alten Psalmodie durch das ganze Mittelalter hindurch auf das treueste und zäheste erhalten hat.

Ich wies bereits auf die Anwendung des Wortes Neuma und seine Übertragung auf deutsches Sprachgebiet (in der Form niuma und in der Bedeutung „Geberde") durch die S. Gallener Schule des Notker Labeo hin. Dass aber in der That diese Erscheinung nicht eine blosse sprachliche Reminiscenz ist, sondern auf die in S. Gallen noch im 11. Jahrhundert lebendig erhalten gebliebene Cheironomie zurückweist, bezeugt folgender Bericht Ekkehardts V. Als der Kaiser Konrad im Jahre 1030 mit weltlichen und geistlichen Fürsten in Ingelheim das Osterfest feierte, hatte Ekkehard IV. von S. Gallen, damals Cantor an dem Mainzer Dom, den Gesang zu leiten. Als nun nach dem Alleluia Pasca nostrum die Sequenz beginnen sollte und der Cantor die Hand erhoben hatte, um in vorgeschriebener Weise die Weisen der Sequenz mit der Hand zu malen, (cum manum ille ad modulos sequentiae rite pingendos levasset), da stiegen drei Bischöfe in ihrem Ornate in den Chor hinab, um die Gesänge mitzusingen. Sie waren in S. Gallen Schüler Ekkehards gewesen.[1])

In S. Gallen scheint sich sogar eine besondere, neuere Theorie des Gesangdirigirens, auf Grund der alten Cheironomie gebildet zu haben, als deren Niederschlag die bekannte Erklärung der Notkerschen Buchstaben zu betrachten sein dürfte. Auch hier muss besonders betont werden, dass S. Gallen immer auf die echte alte Tradition des Gregorianischen Gesanges Anspruch erhoben hat und ihn mit allen Mitteln gegen Anfeindungen vertheidigte. Eben jener Berichterstatter Ekkehard V., dem 13. Jahrhundert angehörend, war noch von der ungetrübten Überlieferung der altrömischen Gesangsart durch sein Kloster überzeugt.

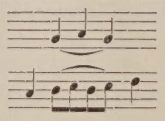
---

[1]) Vgl. hierzu und zum folgenden den anregenden Aufsatz von P. Ambrosius Kienle, Notizen über das Dirigiren mittelalterlicher Gesangschöre in der Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. 1885. S. 158 ff.

Um ein Jahrhundert später, im Jahre 1130, wird abermals gelegentlich der Cheironomie Erwähnung gethan. Diese gelegentlichen Erwähnungen können ein Beweis dafür sein, dass die Cheironomie zu jener Zeit noch so allgemein in Übung stand, dass eine genauere Angabe davon Jedermann überflüssig erschien. Wer redet auch von allgemein bekannten und überall gleichmässig geübten Praktiken? Die Stelle findet sich in der Niederschrift der mailändischen Riten. Es heisst da, dass nach der Eröffnung des Officiums der Primicerius (Vorsteher) der Lektoren, in der Mitte stehend seine Untergebnen im Halbkreis um sich sammelt, und mit ihnen die Antiphone im Chor singt. Dabei giebt er mit Hand und Stimme das Ab- und Aufsteigen der Melodie an (ipso meditante manu et voce descensionem et ascensionem antiphonae). In gleicher Weise leitet der Knabenchor-Vorsteher den Gesang (simili modo magister scholarum). Wiederum müssen wir hier auf eine besondere Tradition hinweisen, die dabei Statt hat. Denn der Mailänder Gesang führt — was von Niemandem bestritten wird — auf eine sehr alte und allem Anschein nach nur Mailand eigenthümliche Praxis zurück, für deren Urheber man Ambrosius zu halten einiges Recht hat. Und da Ambrosius die alte antiphone Psalmodie in Mailand einführte, so kann man abermals auf ein ursprüngliches und intimes Verhältniss der Cheironomie zur Psalmodie schliessen.

Noch im zwölften Jahrhundert war also die Cheironomie im Gebrauche. Der Chorführer leitete den Gesang mit Hand oder Stock, indem er die Tonfälle durch Gesten oder Neumen darstellte. Doch geht aus der Schilderung der Casineser Handschrift nicht ganz deutlich hervor, ob der Verfasser unter „Neumen“ eigentlich die Geberden oder Gesten meint, oder aber die Töne und Tonfälle und ihre Schriftzeichen selbst. Vermuthlich schied er überhaupt nicht so genau. Zu jener Zeit war der Übergang des Namens Neuma auf die schriftlichen Tonzeichen bereits eine vollendete Thatsache, und der Verfasser selbst nennt die Tonzeichen, welche er anführt, Neumen. Aber möglicherweise deutet diese Unsicherheit in dem Begriffe Neumen, angewendet theils auf die Geberden, theils auf die Schriftzeichen, auf frühere Zeit der Abfassung dieses Traktates hin.

Die Thatsache, dass die Neumenschriften eine Art bildlicher Darstellungen des Verlaufes der Melodien sind, ist den Forschern schon längst aufgefallen. Schon mittelalterliche Schriftsteller betonten diese Eigenschaft. Die Figuren der Neumen deuten nicht nur im allgemeinen das Fallen und Steigen der Tonreihen an, sondern es bildet auch jedes einzelne Zeichen für sich ein Bild der Stimmbewegung. Wie auf der Leiter unseres modernen Liniensystems der Notenpunkt auf- und absteigt, in Nachahmung der lebendigen Stimme, so stellt die Neumenschrift das Auf- und Absteigen sei es durch blosse Punkte, sei es durch Linien dar, z. B.:



Linien-Neumen Punkt-Neumen

Nachdem ich nunmehr nachgewiesen habe, dass im Mittelalter bei einer Anzahl von Kulturvölkern eine Kunst in allgemeinem Gebrauche stand, die vermittelst Handbewegungen die Bewegungen der Töne im Gesange in die Luft malte und womit ein Vorsänger oder Musikdirigent dem Gesangschore die Tonfälle vorschrieb, so bedarf es kaum einer grossen Phantasie, um sich den Vorgang selber und die spätere Entwickelung

einer entsprechenden Tonschrift ziemlich klar zu veranschaulichen. Der Chordirigent zeigte durch eine aufsteigende Handbewegung einen aufsteigenden Tonschritt an, durch eine absteigende Handgeberde bezeichnete er eine fallende Tonbewegung, während eine wagerechte Handgeste das Gleichbleiben oder eine mittlere Tonhöhe andeutete. Durch Combinationen dieser verschiedenen Geberden ergaben sich immer mehr und mehr solcher Bilder für die Tonbewegungen. Durch die Bewegungen der Hand konnte eine einfache Melodie in die Luft geschrieben werden. Von dieser bewegten Schrift zur unbewegten, auf Pergament fixirten war der Schritt nicht gross; und da die einzelnen Geberden jener bewegten Schrift Neumen hiessen, so erhielten nun auch die festen Zeichen der fixirten Schrift denselben Namen. Den Grundstock dieser Neumen aber bilden, wie wir schon von vornherein vermuthen können, folgende drei Zeichen:

1) für das Aufsteigen /
2) „ „ Absteigen \
3) „ „ Liegenbleiben (resp. Tonwiederholung) —

Durch Verbindung dieser Zeichen ergeben sich dann leicht mehrere neue Figuren, so

4) für Auf- und dann Absteigen Λ oder ∩
5) für Ab- und dann Aufsteigen V oder ∪
6) vom Liegenbleiben absteigend ⌝

u. s. f. So konnte man in fortschreitender Reihenfolge mehrtönige Neumen z. B. auf-ab-aufsteigende Ν oder umgekehrt ab-auf-absteigende u. s. w. bilden, doch ging die älteste Zeit über Combinationen von zwei Zeichen, wie es scheint, nicht gern hinaus, indem sie jede einzelne Tonbewegung auch einzeln durch ihre Sonderneumen andeutete.

In der That: so wie wir die Zeichen hier sozusagen ahnungsweise aufstellten, finden wir sie als reale Grundlage der Neumenschriften fast systematisch durchgeführt, nur mannigfach und bei verschiednen Völkern individuell verschieden. Dies in seinen einzelnen geschichtlichen Entwickelungs-Stadien zu verfolgen, soll der Zweck unsrer folgenden Untersuchungen sein. Nur will ich hier schon auf eine bezeichnende Einzelheit aufmerksam machen.

Einzelne Reste der ursprünglichen cheironomischen Bewegung lassen sich nämlich noch in den Schriftformen der Neumen nachweisen. So wird in lateinischen Handschriften das Zeichen für eine aufsteigende Tonbewegung — ursprünglich eine Neume oder Handbewegung von unten nach oben — auch als Schriftzeichen in den ältesten Handschriften nicht von oben nach unten zu gestrichen; sondern die Feder des Schreibenden setzte unten an und strich dann nach rechts aufwärts. Dadurch entstand die Form / und erst später, als man den geschichtlichen Grund dafür vergessen hatte, zog man diesen Strich von oben nach unten: / oder !. In gleicher Weise wurde die absteigende Bewegung in dem Zeichen \ nachgeahmt. Es lassen sich demnach die Spuren der alten Cheironomie, wenn auch vereinzelt, so doch mit ziemlicher Sicherheit wiedererkennen.

## Drittes Kapitel.

### Recitation und Accentuation.

Obgleich die Cheironomie wenigstens für das ausgehende Alterthum bezeugt ist, kann es auffällig erscheinen, dass die griechischen und römischen Musikschriftsteller jener Zeit ihrer keine Erwähnung gethan haben. Weder über die Cheironomie noch über ihre Zeichen, die Neumen, steht uns irgend eine fachgemässe und ausführlichere Erklärung von ihnen zu Gebote; es fehlt die Überlieferung der Neumen nach Bedeutung, Gestalt und Gebrauch. Das scheint umso auffälliger, als uns die Musiktheoretiker mit vieler Umständlichkeit und grosser Genauigkeit mehrere Tonschriften überliefert haben, wie man sie aus Aristides Quintilianus, Nikomachus, Alypius und anderen Gelehrten der ersten Jahrhunderte unsrer Zeitrechnung kennt und zuletzt bei Boetius im 5.—6. Jahrhundert findet. Diese Noten aber können keine Neumen, also auch nicht die Zeichen der Cheironomie sein. Denn sie stellen nicht Tonbewegungen dar, sondern feste Tonhöhen. Zudem ist ihr Ursprung aus den Buchstaben-Alphabeten so klar, dass die Annahme einer anderen, cheironomischen Entstehung ausgeschlossen ist. In ihnen leben also die Neumen nicht fort.

Indessen bleibt die Annahme möglich, dass sich die Neumen neben jenen Musiknoten unabhängig fortgepflanzt haben. Dabei ist es ganz und gar nicht nothwendig anzunehmen, dass die cheironomischen Zeichen auch wirklich unter der Bezeichnung „Neumen“ in die Schrift hätten übergehen müssen. Ihr Name ward durch die Erstarrung der „Geberden oder Winke“ zu Schriftzügen unzutreffend, und deshalb muss man vielmehr vermuthen, dass er durch einen zutreffenderen ersetzt worden ist. Nur wo die Cheironomie im lebendigen Gebrauche stand, war der Name „Neumen“ am Platze; für den schriftlichen Gebrauch der Zeichen passte er weniger.

Dass die Musik-Theoretiker die Neumen und die Cheironomie mit keinem Worte erwähnen, hat mehrfache Gründe. Erstens lebten sie zu einer Zeit, in der sich gerade auf dem Gebiete der Musik unter dem Einflusse der christlichen Gesangsübung die grössten Umwälzungen vollzogen. Gerade auf die Musik der Christen hatten jene Schriftsteller keinerlei Ursache Rücksicht zu nehmen. Gesetzt den Fall — dessen Richtigkeit sich aus den späteren Schicksalen der Cheironomie schon nach den oben erörterten Thatsachen annehmen lässt, — dass die Cheironomie besonders von der christlichen Musik in Beschlag genommen wurde, so erklärt sich das Schweigen der heidnischen Musiker leicht. Ferner aber wird niemand leugnen, dass überhaupt die Theorie in mancher Hinsicht eine Gegnerin der Praxis ist. Die alten Theoretiker der Griechen hatten die Noten als ihre Tonschrift einmal anerkannt und bekümmerten sich um die Neumen der Praktiker nicht.

Thatsächlich waren diese Neumen auch viel zu beweglich und unzuverlässig, als dass sie für die exakten Angaben von Tonhöhen, wie sie die Theoretiker brauchten, verwendbar gewesen wären. Daher überliess man die Neumen der Praxis und hielt sich für theoretische Zwecke an die weniger zweideutigen Noten. Aus diesem Stillschweigen über die Neumen ist folglich kein Beweis für ihr Nichtvorhandensein herzuleiten. In der Praxis müssen wir die Cheironomie suchen und wiederfinden.

Wie alle Neumenschriften des Mittelalters, wo sie auch immer auftauchen mögen, nur Gesangs-Tonschriften sind und niemals als eine Tonschrift für Instrumente erscheinen, so haben wir auch gezeigt, dass die Cheironomie sich an den Gesang knüpft. Da sich nun die alten griechischen Musiktheoretiker bei allen ihren Untersuchungen auf die Beobachtungen stützen, die sie an den Instrumenten anstellten, so ist es klar, dass wir es in den Neumen mit einem grundverschiedenen, den Anschauungen der altgriechischen Musiktheoretiker fremden Elemente zu thun haben, auf das sie keine Rücksicht nahmen, weil es mit ihren theoretischen Grundlagen unvereinbar war.

Träger des Gesanges aber ist die Sprache. Ohne Sprache, oder wenigstens ohne Sprachlaute ist Gesang im wahren Sinne des Wortes unmöglich. An die Sprache knüpft also der Gesang an, und die primitivste Gesangslehre entwickelt sich aus den Stimmbewegungen, welche die lebendige Sprache an sich hervor bringt. Diese Stimmbewegungen sind, als dem Menschen von Natur mit der Sprache gegeben, ohne Zweifel die ersten musikalischen Äusserungen, deren der Mensch fähig war. Es wäre völlig unbegreiflich, wenn diese älteste musikalische Thatsache ohne sichtbare Folgen geblieben wäre. Das ist denn auch in Wirklichkeit nicht der Fall; vielmehr lässt sich die allmähliche Entwickelung einer Art Gesangs-Theorie bei einer Anzahl von Völkern nachweisen, und wir würden eine solche sicherlich bei allen Völkern nachweisen können, wenn wir überall der Geschichte ihrer Sprache nachzugehen im Stande wären. Bei den Griechen des Alterthums können wir die einzelnen Stadien der Entwickelung einer Gesangskunst aus den sprachlichen Stimmbewegungen ziemlich deutlich verfolgen. Es ist für uns wichtig, dieser Entwickelung zu folgen; sie stellt sich in ihren Hauptzügen folgendermassen dar.

Die alten Griechen verbanden mit der Musik einen viel umfassenderen Begriff, als man das später und namentlich heute thut. Sie verstanden unter „Musik“ alles, was in der Bewegung — gleichviel, ob diese sichtbar oder hörbar war — schön geordnet ist, und in diesem Sinne gebrauchen Plato und die alten Dramatiker das Wort sehr häufig. Die ordnende und regelnde Bewegung selbst nannte man Rhythmus[1]) und Aristoteles schreibt von allen Sinnenwirkungen der hörbaren Bewegung am meisten ethische Kraft zu, weil sie an die Seelenbewegung (Pathos) nicht bloss erinnern, sondern sie theils errege theils wiederspiegele.[2]) So traten unter dem Begriffe „Musik“ alle jene Künste und Wissenschaften zusammen, die es mit geordneter Bewegung zu thun hatten,

[1]) z. B. Plato de legibus II, 9: *τῇ δὲ κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη* . . . Nach ihm ist überhaupt Musik die Idee von Ordnung und Verhältniss, wonach der Schöpfer alle Dinge erschaffen hat.

[2]) Probl. 19, 27 vgl. Polit. 8, 5. Einem Nachhalle dieser, auf sehr richtigem Gefühle gegründeten Anschauung begegnet man noch bei S. Augustinus, wenn er Conf. X. 33. sagt: Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Hieraus erwuchs offenbar die mittelalterliche Lehre vom Pathos der Tonarten, wonach die eine den Zorn, die andere die Weisheit, eine dritte die Sanftmuth u. s. w. darstellte.

und so bildeten die musischen Künste einen natürlichen Gegensatz zu denjenigen, welche — obgleich sie sich der schönen Ordnung keineswegs entschlagen konnten — sich doch nicht mit der Bewegung, sondern mit der unbewegten Materie zu schaffen machten, wie die Architektur, Malerei, Bildnerei.

Es ist daher eine gewagte Metapher, die Architektur eine „gefrorene Musik" zu nennen, weil zur Musik, in engstem wie in weitestem Sinne, stets die Bewegung gehört. Dieser Ausdruck Schlegel's läuft auf den Widerspruch einer „unbewegten Bewegung" hinaus. Bezeichnend ist, dass deshalb die Griechen auch keine Muse der Architektur, der Malerei und der Bildhauerkunst besassen, wohl aber eine Muse der Astronomie, der Dichtkunst, der Geschichtsschreibung, der Tanzkunst usw. Somit rechnete man die letzteren zur Musik, d. i. zum Amte der Musen.

Erst später beschränkte man den Begriff der Musik auf die Tonkunst allein, weil gerade die geordnete Bewegung das Element ist, ohne das in der Tonkunst selbst nicht einmal die allerkleinste Äusserung geschehen kann, während bei den anderen musischen Künsten die Bewegung nicht ganz so weit im Vordergrunde steht. Schon für Pythagoras ist der Klang die Wirkung einer Bewegung. In der Harmonie der Töne sah er, wie Jamblich erzählt, aus diesem Grunde ein Abbild und die Nachahmung der Bewegung der Himmelskörper. Die Regelmässigkeit der Schwingungen, die geregelte Bewegung der Luft, der Saiten, der Membranen im Kehlkopf usw. wurde als die Ursache der Töne erkannt, und mit dieser physikalischen Erkenntniss ging die Beschränkung des Namens Musik auf die Tonkunst allein Hand in Hand.

Doch ging diese Beschränkung des Begriffes nur langsam vor sich. Zu Plato's Zeiten war noch die Choreia, als Zusammenfassung des Gesanges, Instrumentenspieles und Tanzes, der Mittelpunkt der musischen Erziehung.[1]) Nicht singen, spielen und tanzen können, hiess keine Erziehung haben.

Für die späteren Zeiten des Alterthumes beschränkte sich der Begriff der Musik zum Theil noch enger, nämlich auf die blosse Gesangsmusik allein. Aristides Quintilianus definirt Musik als Wissenschaft des Gesanges und alles dessen, was mit ihm zusammenhängt. Zum Gesange gehörte nun den Griechen vor allem die Sprache, d. i. der schön geordnete Ausdruck der Gedanken im Tonfall, in den Worten und Geberden. Das war der Anstand, die Anmuth, worauf die Erziehung der Griechen so grosses Gewicht legte. Jemehr man zu den Jahrhunderten des hohen Alterthumes hinaufsteigt, — so sagt Plato — umsomehr nimmt die Musik einen feierlichen, ernsten und edlen Charakter an, und desto mehr sehen wir ihr Gebiet sich erweitern. Früher durch ihre Prinzipien an die Poesie und selbst an die Grammatik gebunden, unterschied sich die Tonkunst wenig von der wahrhaften Beredtsamkeit.

Singen hiess nun bei den Alten: der Stimme die dem Sinne jedes Wortes angemessenste Beugung oder Inflexion geben.[2]) Jede Art der Beugung der Stimme beim Sprechen wurde bei den Alten Gesang genannt, und den griechischen Dichtern (wie den Lateinern und Germanen) ist Singen und Sagen ein und dasselbe.[3]) Jede vorbereitete Rede, die bestimmt war, öffentlich vorgetragen zu werden, hiess poetisch und

[1]) Vgl. übrigens Villoteau, Über die Musik des alten Ägyptens, Übersetzung bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1821.

[2]) Strabo, Geogr. lib. I. p. 16 f. Basel 1571.

[3]) Vgl. auch den Aufsatz: Über Singen und Sagen in Lachmann's kleineren Schriften.

melodisch und wurde als ein Bestandtheil der Musik betrachtet. Musik, Poesie und Beredtsamkeit waren eine Wissenschaft, die alles in sich begriff, was der Stimme und des Wortes in der Rede bedurfte.[1])

Allmählich lockerte sich auch dieser Zusammenhalt. Die Spezialisirung der Begriffe trat mit dem Sinken des klassischen Alterthumes immer mehr ein. Zur Zeit Plutarch's († 120 n. Chr.) war die Trennung der Tonkunst von den übrigen Künsten eine vollendete Thatsache. Er vermuthet (de Pythiae oraculis), dass es eine Zeit gegeben habe, wo Alles, was mit einem nachdrücklicheren Tone der Stimme gesprochen werden musste, der Poesie und der Musik untergeordnet wurde, wodurch dasjenige, was sonst nur wenige mit Mühe verstanden, jedermann leicht begriff und es mit Vergnügen singen hörte, Schäfer, Arbeiter und Vogelsteller, wie Pindar sagt. Vor dieser Zeit war auch die Sprachgrammatik ein Theil der Musik; diese leitete die ersten Schritte der Sprache, als sie sich bildete,[2]) ebenso wie dann, als der Mensch anfing, sich ihrer durch die grammatikalischen Unterscheidungen bewusst zu werden. Die Kunst des Gesanges geht also, nach Meinung der alten Griechen, mit der Kunst der Rede Hand in Hand.

Das wichtigste Element aller Musik ist nun, wie wir sahen, die Bewegung, der Rhythmus, und da keine Bewegung ohne Zeitmass existirt, auch das Metrum.

Es ist bekannt, dass der noch rohe Mensch, z. B. das Kind, bevor er die Tonhöhen zu unterscheiden und damit den Tonbewegungen einer Melodie zu folgen lernt, bereits rhythmische Äusserungen sowohl sichtbare, als ganz besonders hörbare aufzufassen vermag und an ihnen sein Gefallen findet. Das Trommeln, Klappern, Klopfen, Stampfen usw. erregt des Kindes und des Wilden Aufmerksamkeit und Wohlgefallen, während die schönste Melodie, die den gebildeten Menschen zu Thränen rührt oder in Begeisterung entzündet, an seinem Geiste fast spurlos vorübergeht. Jeder Tonkünstler weiss aus eigener Erfahrung, dass auf das grosse und weniger fein gebildete Publikum immer diejenigen Stellen am meisten Eindruck machen, wo ein recht scharf ausgeprägter und wohlgefälliger Rhythmus zur Geltung kommt.

So zeigt sich denn auch in der freien Rede der Rhythmus als wesentliche Grundlage ihrer künstlerischen Wirkung. Ich meine nicht den Versrhythmus, denn in der Rede Verse zu machen, ist bekanntlich nach Cicero ein grosser Fehler des Redners. Wohl aber muss jede künstlerische Rede eine schöne Ordnung und wohlgeordnete Taktbewegung der Wörter innehalten. Besonders wichtig für den oratorischen Rhythmus sind Anfang und Schluss der Sätze und vornehmlich der Abschnitte. Diese müssen besonders scharf rhythmisch ausgeprägt sein, während das zwischen beiden liegende weniger scharf ausgebildeten Rhythmus zu haben braucht. Eine geschickte Wortstellung, eine besonders hervorstechende Taktbewegung einzelner Worte an diesen beiden Stellen, führt zuweilen zu drastischen Wirkungen auf die Zuhörer.[3]) Der Rhythmus aber kann ohne die Voraussetzung eines Metrums nicht existiren, da er als eine Erscheinung der Bewegung auf ein zeitlich gemessenes Nacheinander gegründet ist. Rhythmus ist die sichtbare oder hörbare ungleichmässige Markirung einzelner Zeitabschnitte, Metrum aber die gleichmässige Ausfüllung dieser Zeitabschnitte mit tönendem oder sichtbarem Stoff.

Das zweite reinmusikalische Element der Rede und Recitation ist der Tonfall, der in Veränderungen der Tonhöhe beim Aussprechen der Wörter besteht.

Kein gesprochenes Wort kann der Tonbewegungen, des eigentlichen Zugesanges entbehren; jedes selbständige Wort hat in allen lebendigen Sprachen seinen „Ton". Jeder Gesanglehrer kann tagtäglich die Erfahrung machen, welch ein wichtiger Faktor des Gesanges die Sprachbetonung ist. Indem man die Wörter beim Aussprechen mit Tönen versieht, sie also „betont", ergiebt sich von selbst die

[1]) Plato, Republ. lib. 2. u. 3.

[2]) Plato in Kratylus, Protagoras, Theaetet, De legibus Bch. 1., 2. u. 7., De Republica Bch. 3., u. a. a. O.

[3]) Vgl. besonders Cicero, De oratore III, 44—52 und Orator 49—69.

Richtung, welche die einzelnen Stimmbewegungen zu nehmen haben, will man natürlich und ungezwungen den Sprachtext melodisiren und singen. Nur unter grösstem Zwange vermag ein vernünftig Redender die Worte mit einerlei, unterschiedsloser Betonung nacheinander, wie eine Sprachmaschine, hervorzubringen. Das verschiedene logische Gewicht, das den einzelnen Wörtern im Satze, den einzelnen Silben im Worte innewohnt, zwingt den Sprechenden ohne sein bewusstes Zuthun zu einer verschiedenen Behandlung der Wörter und Silben durch die Betonung. Unwillkürlich hebt er die Stimme bei einzelnen Wörtern im Satze und einzelnen Silben im Worte. So schwebt die Stimme, statt monoton auf einer Tonhöhe fortzugehen, auf und ab, wie im Spiele mit den Silben. Auf diese Weise entwickelt sich eine Art Zugesang, dessen keine Sprache entrathen kann. Doch ist er nicht immer so scharf ausgeprägt, dass man das Wechseln der Stimme nach Tonhöhe und Tontiefe in musikalisch genau abmessbaren Tönen darzustellen vermöchte. Auch macht sich ein Unterschied in dem Zugesange der einzelnen Völker und Völkergruppen dahin bemerklich, dass die einen mit dem Wechseln des Tones zugleich ein Wechseln der Stärke und des Nachdruckes, womit sie die Silben aussprechen, verbinden; während andere Völker einen solchen verstärkenden Nachdruck, eine solche dynamische Belastung der Silben nicht anwenden, dafür jedoch die Tonhöhen umso klarer und bestimmter messbar singen. Keine Tonbildung, also auch die beim Sprechen unwillkürlich stattfindende, kann sich einer Zeitabmessung entschlagen. Wie wir vorhin sahen, kann diese Zeitabmessung auf zweierlei Art bewirkt werden: rhythmisch oder metrisch, je nachdem die Zeitabschnitte durch ungleichmässige Markirung oder aber durch gleichmässiges Ausfüllen geschieht. Die Sprachwissenschaft scheidet demgemäss die Gesammtheit der Kultursprachen in zwei grosse Gruppen:

1. in solche, welche den reinen accentus oder die *προσῳδία* d. h. die musikalisch messbare Tonhöhen-Veränderung zur Hervorhebung „betonter" Silben vor den „unbetonten" anwenden. Solche Sprachen nennt man quantitatirende, oder besser metrische, weil die Betonung oder Nichtbetonung der Silben abhängt von deren Länge oder Kürze d. i. ihrer Quantität oder ihrem Metrum. Es gehören zu ihnen besonders die lateinische und griechische Sprache.

2. in solche, die den accentus oder die *προσῳδία* nicht so rein zur Geltung bringen, dafür aber den „betonten" Silben d. i. den hervorzuhebenden, wichtigeren Silben einen stärkeren, kräftigeren Nachdruck beim Aussprechen geben, sodass einzelne Silben laut, die anderen leiser klingen. Die Betonung oder Nichtbetonung hängt bei den zu dieser Gruppe gehörenden Sprachen von dem logischen Gewichte d. i. der Qualität oder dem Rhythmus der Silben ab, daher nennt man dieselben qualitatirende oder besser rhythmische Sprachen. Es ist ja augenscheinlich, dass bei den einen durch den steten Wechsel der Klangstärke, durch die dynamische Verschiedenheit der Silben ein mehr oder weniger melodischer Rhythmus erzeugt wird, während bei den Sprachen der ersten Gruppe die Rede eine unrhythmische, aber dafür umso genauer metrisirte Melodie hervorbringt.

Ein Beispiel möge die für uns sehr wichtige Unterscheidung anschaulicher machen. In den deutschen Wörtern hat gesetzmässig die erste Silbe den rhythmischen Hauptton, weil sie logisch die wichtigste ist; gleichviel ob eine oder mehrere Silben folgen und gleichgiltig, welches Metrum (Länge oder Kürze) diese Silben haben, bleibt der Hauptton auf dieser ersten Silbe ruhen, weil ihr logisches Gewicht durch die daran tretenden Silben in nichts verändert wird: z. B. Fréund — fréundlich — fréundlicher — fréundlicherweise usw. In dem lateinischen Worte hístrio jedoch, und im griechischen *ἄνθρωπος* hat die erste Silbe, die auch hier betont ist, nicht etwa deshalb den Accent, weil sie die logisch wichtigste des Wortes ist, sondern nur deshalb, weil es das Metrum der nachfolgenden Silben nicht verhindert. Letztere geben mit ihrer Länge oder Kürze (Quantität) den Ausschlag dafür, ob die erste Silbe betont sein darf oder nicht; sobald die Quantität der Endsilben sich ändert, kann der Ton sehr leicht der ersten Silbe entzogen werden und wandern, wie in *ἄνθρωπος — ἀνθρώπου — ἀνθρωπίνως — ἀνθρωπικῶς* usw., oder hístrio — histriónes — histrionésque — histrionibúsque. Dieser wandernde Accent verleiht der Aussprache der Wörter eine grosse Manigfaltigkeit, er ist ein wesentliches Mittel, die Sprache zu einer musikalisch reizvolleren und singbareren zu gestalten.

Wir sehen, dass keine lebendige Sprache, sie heisse wie sie wolle, diese drei musikalischen Elemente: Rhythmus, Metrum, Tonbewegung entbehren kann. Ihre Gesammtheit beim Sprechen nannten die Alten Zugesang, Prosodie, Accentus. In der flüchtigen Rede des Alltags ist der Zugesang ebenso vorhanden, wie in einer pathe-

tischen Recitation, nur werden die Stimmbewegungen dort nicht so leicht für das Ohr kontrolirbar sein, weil die Tonhöhen-Veränderungen zu schnell vorüber huschen und so rasch nicht aufgefasst werden können. Der Grad der Höhe oder Tiefe, zu der die Stimme auf- oder absteigt, genau so wie ein Intervall im Gesange zu bestimmen, das ist eine Aufgabe, deren Auflösung dem Ohr und Zirkel unmöglich ist.[1]) Und wenn man nun diese Töne zu Papier bringen wollte, so würde man unzählige Zeichen für die unendlichen sich einstellenden Tonnuancen erfinden müssen. Je langsamer und ausdrucksvoller man aber spricht, desto leichter wird das Ohr auch dieses Zugesanges Herr werden.

Solche langsame und ausdrucksvolle Sprechweise hat nun der Mensch sicherlich von uralters her überall da angewendet, wo er ihrer bedurfte: beim Sprechen weithin in die Ferne, z. B. vor einer grösseren Anzahl von Menschen, beim feierlichen Hersagen von Gebeten usw. Damit stellte sich ein Unterschied derartig erhobener Sprechweise von der gewöhnlichen Alltags-Rede ein, und dieser Unterschied beruht auf der deutlicheren Vernehmbarkeit eben des Zugesanges. Gemeinhin nennt man die pathetisch erhobene, declamatorische Redeweise Recitation. Dass eine solche bei allen gebildeten Völkern vorhanden ist und gewesen ist, bedürfte wohl kaum erst des Beweises.

Um indessen keinen Zweifel darüber aufkommen zu lassen, dass das Alterthum sich dieses Unterschiedes zwischen dem gewöhnlichen Sprechtone, dem Recitations-Tone und dem eigentlichen Singen sehr wohl bewusst war, sei der Besprechung dieser drei Arten bei Aristides Quintilian hier kurz Erwähnung gethan. Vor ihm hatte Euklid bereits die Stimmbewegungen in zwei Arten geschieden: eine, wo man die Unterschiede in den Tonhöhen nicht gut beobachten könne, wie beim Sprechen, sodass die Stimmbewegung auf einer Tonhöhe fortzulaufen scheine, und eine solche, wo die Stimme sich klar und deutlich nach oben und unten erhöbe oder senke, sodass man die Tonhöhen-Unterschiede völlig wahrnehmen könne. Aristides spricht nun noch von einer dritten Gattung der Stimmführung, die zwischen jenen beiden stehe. Er stellt drei Arten auf: Sprechen — Recitiren — Singen. Ähnlich drücken sich Martianus Capella u. a. aus.

Aus solchen Erörterungen und Unterscheidungen ersehen wir klar, dass das Recitiren bei den Alten eine in sich selbständige Art der Stimmführung beim Reden war, die nicht mehr blosses sprachliches Artikuliren, aber auch noch nicht rein musikalischen Gesang des Sprachtextes darstellte. Der Zugesang fand hier in klar kontrolirbarer und zugleich ästhetischer Weise Statt, aber er war nur ein Accidenz, das sich aus der Sprache von selbst ergab, und nicht ein dominirender Faktor. Dieser Accentus oder Zugesang richtete sich nach der Sprache, nicht die Sprache nach ihm.

Es ist ferner eine alltägliche Erscheinung, dass bei ausdrucksvoller Redeweise sich eine Geberdensprache und besonders eine Gestikulation der Hände unwillkürlich einzustellen pflegt. Diese Gestikulation ist nicht eine künstlich hervorgerufene Erscheinung, denn die Erfahrung lehrt, dass je ungebildeter und je unabsichtlicher der Mensch mit Pathos redet, desto mehr sich auch die begleitenden Handbewegungen einstellen. Erst die Absicht und der Zwang der Erziehung entwöhnen den Menschen von dieser natürlichen Anlage. Die Erfahrung lehrt ferner, dass diese Handbewegungen und Geberden sich stets bei denjenigen Worten einstellen, die besonders hervorgehoben werden sollen, und stets wird die höchste Steigerung der Geberde mit derjenigen Silbe im Worte verknüpft sein (in der

[1]) Vgl. F. W. Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759. S. 55 ff.

Wirklichkeit oder in der Absicht), die dem Sprachgefühle als die am stärksten betonte gilt. Hierin liegt der Ursprung der Cheironomie klar vor Augen. Man darf sie ohne weiteres eine veredelte Gestikulation nennen. Sie ist eine Beigabe der Recitation, jener feierlichen Redeweise, deren Accentus oder Zugesang sich in deutlicheren Stimmbewegungen vernehmbar machte. Sollte diese Recitation von einem Chore ausgeführt werden, so war es nöthig, dass die Gestikulation des Chores gleichmässig geregelt wurde, indem der Chorführer sie entweder angab oder allein übernahm.

Nun verliert der Sprachzugesang stets an seiner natürlichen Sicherheit mit dem Verfall der Sprache selbst. In den Zeiten des drohenden Unterganges der Sprache finden wir immer — und nicht nur bei den Griechen und Römern, sondern auch in der S. Gallener Schule Notkers des Deutschen — bei den Gebildeten des Volks ein mehr oder minder erfolgreiches Bestreben, die Sprachbetonung festzuhalten. Solange eine Sprache noch in voller Lebensthätigkeit ist und denen, die sie sprechen, sozusagen im Fleisch und Blut liegt, findet sich die richtige Betonung wie von selbst ein. Sobald aber das Sprachgefühl anfängt, sich zu verlieren, ist es gerade die Betonung, die am frühesten und meisten in Mitleidenschaft gezogen wird. In solchen Zeiten des drohenden Überganges einer lebendigen Sprache zur todten wird das Bedürfniss nach äusserer Bezeichnung des sprachlichen „Zugesanges“ am meisten fühlbar. Folglich fällt die Fixirung des Zugesanges oder Accentes einer Sprache in die Zeiten ihres beginnenden Verfalles, wo sie anfängt, sich aus einer allgemein gesprochenen Volkssprache zu einer Sprache nur der Gebildeten und schliesslich in eine Buchsprache umzuwandeln. Dies geschah z. B. mit der griechischen im Ausgange des heidnischen Alterthums, mit der indischen früher, mit der lateinischen später. Die schriftliche Fixirung aber ging vor sich unter Anlehnung an die bewegten Zeichen der Cheironomie, d. h. einer veredelten, den Zugesang mit Handbewegungen andeutenden Gesticulation, und daher sehen wir, wie sich die drei Elemente, die der musikalischen Bewegung zu Grunde liegen: Ton, Rhythmus und Metrum, in der so entstandenen Accentschrift verkörpern oder erstarren. Wo wir auch immer solche Accentzeichen finden, da ist mithin die Zeit ihres Auftretens schon aus der Geschichte der Sprache leicht festzustellen.

Es wäre nun an sich gar nichts auffälliges, wenn wir derartige schriftliche Fixirungsversuche, die bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten eintreten, zu ähnlichen Ergebnissen ihrer Formgebung kommen sähen. In der That findet sich solche Zeichenverwandtschaft zwischen Völkern der allerverschiedensten Bildung, Abstammung und Heimath. Wenn z. B. bei den europäischen Völkern die Tonbewegung aufwärts durch einen aufwärts steigenden Strich, die Tonwiederholung aber durch einen wagerechten Strich dargestellt wurde, so finden wir ähnliches bei den nordamerikanischen Indianern, ohne dass wir doch auch nur im entferntesten annehmen könnten, dass eine Übertragung stattgefunden hätte. Die Indianer haben u. a. die folgenden Tonzeichen[1]): bei aufsteigender Tonbewegung, bei Tonwiederholung.

Können wir aus diesen Thatsachen folgern, dass ein anderer als ein allgemein giltiger Ideenzusammenhang zwischen Indianern und Griechen vorliege? Nimmermehr. Dem Indianer wie dem Europäer erschien eine Bewegung vom tiefern zum höheren Tone

[1]) John Frederick Rowbotham, A History of Music. London 1885—1887. Bd. III, Chap. V, S. 198 ff.

als eine aufsteigende, und, hatten beide die Absicht sie durch eine Handbewegung oder ein Schriftzeichen nachzumalen, so musste der eine wie der andere, jeder unabhängig für sich, mit Nothwendigkeit auf ein aufsteigendes Zeichen wie dieses: ⁄ verfallen. Ein Volk, das ebendieselbe Tonfolge vielmehr als eine absteigende ansähe, würde ebenso folgerichtig ein absteigendes Zeichen dafür gewählt haben, z. B. ⟍. Hieraus folgt, dass äussere Zeichenähnlichkeit noch keine geschichtliche Verwandtschaft beweist. Letztere kann nur durch Darlegung innerer Zusammenhänge, sowie durch geschichtliche Zeugnisse klar und unzweideutig nachgewiesen werden. Wir müssen demnach jede Vergleichung, die sich nur auf die äussere Zeichenähnlichkeit gründet, als unwissenschaftlich ablehnen. Sie räumt dem blossen Urtheile des Auges die ausschlaggebende Stellung ein, und nicht dem Verstande, der seine Urtheile an der Hand geschichtlich beglaubigter Thatsachen misst.

Indessen, wenn wir die einzelnen Kultur-Völker auf ihre Zugesangs- oder Accentzeichen hin durchmustern, so erblicken wir eine so auffällige Übereinstimmung nicht nur in den Zeichenformen, sondern auch in deren Verwendung, Namengebung und in den begleitenden Nebenumständen, dass wir völlig überrascht wie vor einem Räthsel stehen. Unlösbar wäre dieses Räthsel, wenn es vereinzelt dastünde und nicht in der Kulturgeschichte Analogien zu finden wüsste.

Die erste und wichtigste Analogie bleibt vor der Hand jene ursprüngliche Verwandtschaft der Sprachen einzelner Gruppen von Völkern, die eine verhältnissmässig junge Wissenschaft, die Sprachvergleichung, an den Tag gebracht hat. Die Folgerungen, die man aus dieser Verwandtschaft gezogen hat, schossen allerdings zuweilen über das Ziel hinaus. Es bleibt noch eine endgiltige Lösung dieser Frage der Zukunft vorbehalten, und ich würde mich glücklich schätzen, zu dieser mit vorliegenden Untersuchungen ein wenig beigetragen zu haben.

## Viertes Kapitel.

### Cheironomie und Accentuation der Inder.

Die ersten, die die Accentuation durch Schriftzeichen äusserlich festzuhalten suchten, waren die Inder.[1]) Im Sanskrit, der heiligen Sprache der Inder, beruht der Accent oder Zugesang auf reiner Tonhöhen-Veränderung. Das zeigt von vornherein schon der Name für Accent an, denn *svara* „der Accent" bedeutet eigentlich soviel als „musikalischer Ton" oder „Tonhöhe", Intervall, wie denn z. B. die Tonleiter *svaragrama* heisst.

Wie aber die Accente aus der Cheironomie und aus bewegten Zeichen sich allmählich entwickelt haben, lässt sich nirgends deutlicher verfolgen, als bei den Indern. Und um den Verdacht einer subjektiven Färbung dieser für unsere Anschauungen so wichtigen Sache völlig abzuweisen, bediene ich mich bei Darstellung derselben der Worte Haug's selber, d. h. der unbestritten ersten Autorität hierin. Denn Haug verband mit der theoretischen die praktische Kenntniss dieser Dinge.

„Wie noch heutzutage, — so sagt Haug in seiner Abhandlung über den wedischen Accent S. 20 — so war es gewiss schon in sehr früher Zeit üblich, noch ehe die Wedas geschrieben wurden, die Silben, die mit Accentzeichen versehen sind, durch Kopfbewegung hervorzuheben, und den Schülern zur Anschauung zu bringen. Der Anfänger im Auswendiglernen des Rigweda muss, um sich die mit Nachdruck gesprochenen Anudâtta-Silbe besser zu merken, beim Aussprechen derselben den Kopf senken; während der Aussprache des folgenden Udâtta muss er ihn wieder heben, aber erst bei der Aussprache des Swarita soll er vollständig gehoben sein. So wird auch jetzt noch durch Kopfbewegung, an deren Stelle beim Jadschurweda auch die Handbewegung treten kann, die Aussprache der Accente so sehr als möglich verdeutlicht, welche Verdeutlichung ganz zu der wirklichen Aussprache passt. Als die Brahmanen anfingen, die Wedatexte zu schreiben, was war natürlicher, als dass sie diese Kopfbewegungen durch entsprechende Zeichen ausdrückten? Für die tiefe Senkung des Kopfes, wie sie bei der Aussprache des Anudâtta eintrat, schrieb man einen wagerechten Strich unter der Linie, da die Lage des Kopfes dabei eine mehr wagerechte war; die allmähliche Hebung des Kopfes wurde dann gar nicht, dagegen der Punkt, wenn er wieder seine volle Stellung einnahm, mit

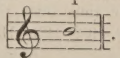
[1]) Die folgenden Angaben mache ich auf Grund der Indischen Grammatiken von Franz Bopp (Kritische Gram. der Sanskrita-Sprache), William Dwight Whitney (aus dem Englischen übersetzt von Heinrich Zimmermann, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1879. §§ 76—96. 128. 130. 135.) und besonders Martin Haug (Über das Wesen und den Werth des wedischen Accents, Abhandlungen der Akad. der Wissenschft. München 1873.)

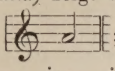
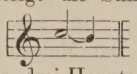
einem senkrechten Strich über der Silbe bezeichnet. Hieraus geht klar hervor, dass die üblichste Accentbezeichnung nichts als eine Verdeutlichung der wirklichen Aussprache ist, wie sie zur Zeit, als die Wedatexte zum erstenmale niedergeschrieben wurden, gebräuchlich war."

Hier wird u. a. schon gesagt, dass bereits in den Veden an Stelle der Kopfbewegungen, die den Gesang neumatisch begleiteten, auch Handbewegungen treten können. In einer indischen Abhandlung über die Accente, der Mâṇḍûki S'ikshâ wird im zweiten Abschnitt auch die Bezeichnung der Töne durch die Finger der Hand und im dritten und vierten Abschnitt die Aktion der Hände beim Recitiren ausführlich beschrieben. Auch die Nârada S'iksha (Accentlehre aller Wedas, die beim Opfer gebraucht werden) behandelt im dritten Abschnitt ausführlich die einzelnen Finger-Bewegungen und die Aktion der Hände zur Bezeichnung der Töne, die oben (S. 35) erwähnte gâtravînâ. In der Mâṇḍuki S'ikshâ wird dann weiter eine Art Guidonischer (musikalischer) Hand besprochen: die einzelnen Töne der Tonleiter haben ihren cheironomischen Sitz an den Fingerspitzen und Fingerwurzeln der Hand, und — was die Ähnlichkeit mit der mittelalterlichen Praxis in Europa noch frappanter macht — nicht etwa alle Töne der Tonleiter sind an der Hand vertreten, sondern nur ein Abschnitt der Tonleiter, ein Pentachord.

F(is) = dhaivata, kleiner Finger (wahrscheinlich Fingerspitze).
G(is) = nishada, Wurzel des kleinen Fingers.
A = shadja, Ringfinger.
H = rishabba
c(is) = gândhâra } Zeigefinger (wahrscheinlich an Spitze und Wurzel).

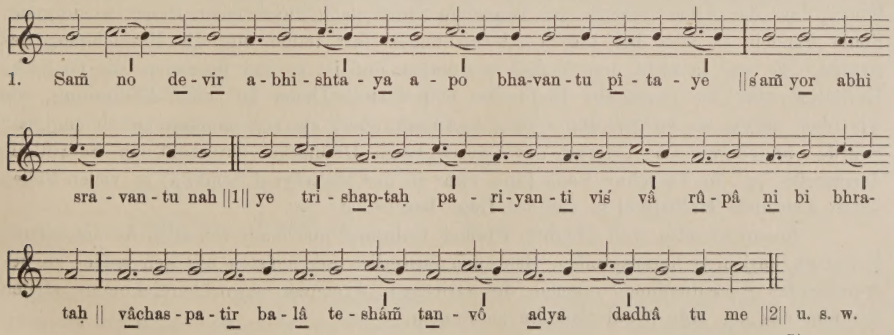
Aber auch die Art und Weise, sowie die schriftlichen Zeichen des Zugesanges, weisen in Form und Gebrauch auf offenbare Verwandtschaft oder Beziehungen zu der Accentuation der europäischen Sprachen hin. Wie die alten Griechen, so unterschieden auch die indischen Theoretiker dreierlei Accentuation: die prosaische, die poetische und die musikalische. Die prosaische Accentuation (brâhmanasvara oder bhasikasvara) ist die der gewöhnlichen Volkssprache, die als Verkehrssprache sich natürlich möglichster Einfachheit bedient. Wie man aus ihr und gewissen Thatsachen erkennt, hatte die indische Sprache ursprünglich nur zwei „Töne" oder Accente, einen höheren oder gehobenen (udâtta), entsprechend dem griechisch-lateinischen Acutus, und einen tieferen oder nichtgehobenen (anudâtta), entsprechend dem griechisch-lateinischen Gravis. Ein dritter, entstanden aus der Verbindung eines höheren und eines tieferen Tones, ist secundären Ursprungs; er heisst Svarita (von Svara, Ton) und kommt in seiner musikalischen Bedeutung dem griechisch-lateinischen Circumflexus ziemlich gleich. Er findet sich in der sogenannten poetischen Accentuation (mantrasvara), in der sich auch noch zuweilen ein vierter Accent, der Anudâttatara, hinzugesellt, der noch tiefer ist, als der oben genannte Anudâtta. Die dritte Accentuation, die musikalische (sâmasvara), ist der eigentliche Gesang, der sich der 7 Töne der Tonleiter bedient. Mit ihm haben wir es hier weniger zu thun.

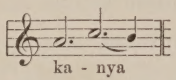
Von den drei Hauptaccenten der poetischen Accentuation ist der Acut (udâtta) der Mittelton, z. B.  . Auf ihn kehrt die Stimme des Redenden immer wieder zurück. Nach ihm richten sich die anderen Accente zumeist, er wirkt sogar zeitweilig

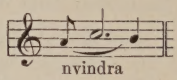
auf die übrigen verändernd und bestimmend ein. Er ist der bestimmteste, festeste und beständigste unter den Accenten. Die beiden anderen Hauptaccente sind in ihrer Bedeutung flüssiger, da sie in einem Abhängigkeits-Verhältniss zu jenem stehen. Der Gravis (anudâtta) zeigt durchaus einen den beiden anderen Accenten gegenüber tieferen Ton an, z. B.  ; der Circumflex (Svarita) hingegen bezeichnet nicht, wie die beiden anderen, einen einzelnen Ton, sondern ist eine Zusammensetzung (Ligatur) eines vorangehenden höheren mit einem nachschlagenden tieferen Tone auf einer einzigen Silbe. Er findet sich daher nur selten auf einfachen Vokalen oder ursprünglichen Diphthongen, sondern sein eigentlicher Platz ist über solchen Vokalen, denen ein Halbvokal (d. h. v oder y) vorangeht. Dabei steigt die Stimme von einer höheren Tonstufe auf die Tonhöhe des Udâtta hinab, z. B. 

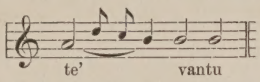
Neben diesen drei Hauptaccenten tauchten allmählich immer mehrere auf. Wichtig ist für uns auch die gelegentliche, aber nicht durchweg anerkannte Aufstellung eines Mitteltones, des Prachaya (d. h. Anhäufung), der theoretisch die Grenzlinie zwischen Udâtta und Anudâtta bedeutet.

Dem Udâtta folgt gewöhnlich ein Svarita, und oft geht ihm ein Anudâtta voran. Durch diese Abwechselung der Accente, deren Gründe und Ursachen durchaus in der Sprache selbst liegen, ergiebt sich also ein Auf- und Absteigen der Stimme, das Haug ganz klar in Noten zu Papier zu bringen vermochte. Schon oben (S. 34) wies ich darauf hin, dass die Brahmanen noch heute nie den Veda aus einer Handschrift, sondern nur aus dem Munde des Lehrers lernen und sie halten die mündliche Überlieferung mit ihren lebendigen Stimmbewegungen noch heute für so wichtig, dass sie die Existenz der Veda nur im Munde der Brahmanen zugeben. Die mündliche, noch heute bestehende Überlieferung verbürgt also das hohe Alter dieser Recitationsweise. Es ist von Wichtigkeit, gerade über die melodische Beschaffenheit der indischen Accente keinen Zweifel aufkommen zu lassen; darum rücke ich das erste Stück des Atharva-Veda nach der Recitation der professionellen indischen Recitatoren hier ein (wobei 𝅗𝅥 lange Silbe, ♩ kurze Silbe, 𝅗𝅥. und ♩. den mit Emphase ausgesprochnen Anudâtta, 𝅗𝅥.♩ oder ♩.♩. den Svarita bedeutet).



Es kommen, freilich seltener, auch Fälle einer etwas reicheren Melodisirung vor. So theilt man den Svarita in 6—8 verschiedene Arten, die nun in der Recitation einen besonders sorgfältigen Zugesang erhalten. Einige dieser Arten sind: jâtya und praslihṭa (milde auszusprechen) mit dem Tonfalle: 

kshaipra (schärfer): 

abhinihita: 


Aber über den Umfang einer Quinte geht die Zugesangs-Melodie niemals hinaus, und zwar ist das Pentachord offenbar jenes von F—c, für das die Cheironomie ihre Fingerzeichen in oben angegebener Weise aufweist. Die Melodie schreitet gewöhnlich stufenweise fort, oder vielmehr, sie gleitet von einem Tone zum andern; nur seltener kommen Sprünge vor, vor allem der kleine Terzensprung aufwärts, aber auch der Quartensprung stellt sich in sehr seltenen Fällen ein.

Schriftlich bezeichnet werden die indischen Accente nur in den ältesten Sprachdenkmälern, den Veden. Ursprünglich waren es nur zwei, aber ihre Anzahl wuchs mit der Zeit. Die Erfindung der Zeichen scheint also in eine sehr frühe Zeit zu fallen. Je später, desto mehr wurde die alte Veden-Accentuation den Schreibern unverständlich; das ist gewiss der beste Beweis für ein hohes Alter dieser Accente, das bis tief in das Alterthum hinabzugehen scheint. Wahrscheinlich fällt ihre Erfindung in die Zeiten der ersten grammatikalischen Redaktionen der heiligen Schriften. Indessen sind die Zeichen in den verschiedenen Veden verschieden, fast jedes einzelne Denkmal hat sein eigenes Zeichen-System für die Accentuation, obgleich durch sämmtliche ein verwandter Grundzug hindurchgeht. Denn dem Wesen nach ist die Accentuation selbst in allen poetischen Recitationen überall die gleiche. Das bekannteste und in den ältesten Gesängen (Rigveda) angewendete lässt den Mittelton (Udâtta) unbezeichnet, den tiefen Ton (Anudâtta) stellt es durch einen Querstrich unterhalb der Schriftlinie ..‾.. und den höchsten Ton (Svarita) durch einen senkrechten Strich oberhalb derselben ..|.. dar. Das obige Beispiel einer Recitations-Melodie kann davon eine Vorstellung geben. Andere Methoden verfahren anders unter Zuhilfenahme von mehr oder weniger Zeichen. Nicht unbemerkt will ich lassen, dass der Atharva-Veda den liegenden Strich auch durch einen Punkt wiedergiebt. Sonst handelt es sich bei diesen Abweichungen fast immer um die Bezeichnung des Svarita. Er war ja nicht ursprünglich vorhanden und ist es, der besonders die poetische Recitation über die prosaische Redeweise emporhebt. Daher ist seine Ausführung, wie wir oben sahen, so vielgestaltig. Diesen Accent aber, als sogenannten „unabhängigen“ Svarita, finden wir im Atharva-Veda durch einen Halbzirkel unterhalb der Schriftlinie dargestellt ..⌒.., im Jadschur-Veda (und zwar in der Mâitrâyanî Saṁhitâ) in vielen Fällen durch denselben Halbzirkel in anderer Lage bezeichnet ..⊂..

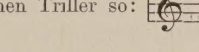
Indem wir also, von erlaubter Freiheit Gebrauch machend, von allen Accentuations-Systemen dasjenige herausgreifen, das auch äusserlich am meisten mit den später zu besprechenden Accentuations-Systemen der Griechen, Armenier usw. übereinkommt, stellen wir hier das der Mâitrâyanî Saṁhitâ zusammen.

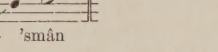
1) Der Akut (udâtta): ein senkrechter Strich oberhalb der Schriftlinie ...|....

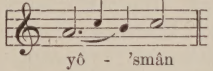
2) Der Gravis (anudâtta): ein Querstrich unterhalb der Schriftlinie ..—.

3) Der Circumflex (svarita): meist ein Halbzirkel unterhalb der Schriftlinie ..⊂.. (im Atharva-Veda ..∩..).

Ausser den drei Hauptaccenten kannten die indischen Grammatiker u. a. noch einen aussergewöhnlich gebrauchten. Sie wandten ihn bei gedehnten Rufen oder Fragen an, z. B. beim Rufe in die Ferne (wie etwa bei diesem: „Agni komm!“) oder bei Fragen wie „War es unten, war es oben?“ wo auch wir den Ton langhin ausziehen. In solchen Fällen wurde dem lang auszuhaltenden Vokal das Zahlzeichen für „drei“ 𑀫 beigefügt, und dieses Zeichen diente zugleich für gewisse Accent-Komplikationen, bei denen dann die so hervorgehobene Silbe mit einem eigenthümlichen Tremoliren der Stimme (kampa, d. i. „Zittern, Erbeben“ genannt) ausgesprochen wurde. Ähnlich ist das Zeichen, das die Madhyandini śâkhâ der Vâjasaneyi Sam̃hitâ für Kampa anwendet: es ist nämlich ein Doppelhäkchen 𑀫 unterhalb der Linie, unserem Trillerzeichen also nicht unähnlich. Auf die richtige Aussprache dieses Kampa verwenden die Brahmanen grosse Sorgfalt und singen es deutlich so: z. B.: kve oder subh - vaḥ. Die Atharvavedi aber singen ihn als einen Triller so: yô - 'smân







Vergleichen wir flüchtig die soeben besprochenen Accent-Zeichen mit denjenigen, welche andere Sprachschriften in gleichen oder ähnlichen Fällen der Accentuation anwenden, so ergiebt sich eine überraschende Verwandtschaft. Die drei Hauptaccente, wie sie sich oben darstellten, entsprechen in Form und Gebrauch auf bedeutsame Weise denen der griechischen Sprachschrift, wie man aus den nachfolgenden Untersuchungen ersehen wird.

Aber schon hier will ich auf eine eigenthümliche Erscheinung aufmerksam machen. Seltsam berührt die Verwandtschaft von Formen und Anwendung des Pluta-Accentes mit einem Tremolo-Zeichen, das bei den verschiedensten Völkern des Alterthums und Mittelalters wiederkehrt, nämlich bei den Hebräern, Armeniern, Griechen und Lateinern. Überall hat es die gleiche Bedeutung, wie bei den Indern: es bezeichnet einen lang ausgezogenen erzitternden Ton, der bei besonders hervor zuhebenden, namentlich bei Schlusssilben Verwendung findet.

indisch: 𑀫 oder 𑀫
hebraeisch: 𑀫 oder 𑀫 (Umkehrung von 𑀫 oder 𑀫)
armenisch: 𑀫 oder 𑀫 (Umlegung des indischen)
griechisch: 𑀫
lateinisch: 𑀫 oder 𑀫

Hier muss ich nun ferner der Bestrebungen der indischen Grammatiker um die Klassifizirung der Accente gedenken. Schon sehr früh stellten die Inder eine Lehre von der richtigen Aussprache der Worte auf, die sogenannte S'ikshâ (eigentlich „Gesang“).

Diese S'ikshâs sind nach indischer Anschauung die ältesten Quellen der theoretischen Erkenntniss der heiligen Gesänge. In der Tâittirîya-Upanishad wird die Lehre von der richtigen Aussprache in drei Theile getheilt: 1) Laut und Accent, 2) Metrum und Anstrengung (der Organe zur Hervorbringung der Laute), 3) Gesang und Lautverbindung. Aber noch wichtiger ist die Eintheilung der Pâninîyâ S'ikshâ, die man dem Panini zuschreibt. Hier sind es 5 Gruppen, wovon ich die erste varṇa (Laut) auslasse.

1) svara Accent (Udâtta, Anudâtta, Svarita)
2) kâla Zeit, oder mâtrâ, Metrum (Kürze, Länge, Dehnung)
3) prayatna Anstrengung (der Organe), Artikulation, oder bala = Stärke, vermuthlich des Hauches.
4) sâma, der Vortrag oder die Recitation.

Auch dieser Eintheilung der Elemente des Zugesanges werden wir bei den Griechen, Armeniern und andern Völkern in den Grundzügen wieder begegnen. Näheres darüber wird S. 62 bringen.

Ausser der prosaischen und poetischen Accentuation gab es, wie schon oben bemerkt, noch eine musikalische. Diese Accentuation ist nicht mehr eine blosse Recitation, sondern bereits ein eigentlicher Gesang. Demgemäss ist denn auch die Anzahl der Zeichen eine erheblich grössere, nämlich zehn. Mit solcher Accentuation ist der Sâma-Veda (sâma = Gesang) ausgestattet. Die sieben ersten dieser Accente nennt man in den indischen phonetischen Lehrbüchern die 7 Accente des Samaweda; sie bestehen aus den Zahlenzeichen für 1—3 und Zusammensetzungen davon mit Buchstaben. Eine auffallende Ähnlichkeit besitzen sie mit den Gana-Zeichen, die rein musikalischer Natur sind und die die 7 Töne der Tonleiter darstellen. Was uns aber hier besonders interessirt, und weshalb ich dieser musikalischen Accentuation Erwähnung thue, ist der Umstand, dass trotz der anscheinend rein gesanglichen Natur und trotz der Komplizirtheit des Systemes diese Accentuation doch mit denen der übrigen Veden prinzipiell völlig überein stimmt. Damit wäre freilich sogar die musikalische Accentuation des Sama-Veda anzusehen als eine Weiter-Entwickelung der poetischen und in letzter Linie der prosaischen Accentuation. Zum ersten Male würde sich also ein uraltes Beispiel von einem rein musikalischen Gesange zeigen, der aus dem Zugesange der gesprochnen Rede heraus gewachsen ist.

Da indessen dieses Verhältniss des Redegesanges zum Sama-Veda und der altindischen Opfer-Melodie noch nicht genügend aufgeklärt ist, so beschränke ich mich hier darauf, folgendes als gesichert fest zustellen. Es gab bei den alten Indern einen Gesang, der nur eine musikalische Entfaltung des sprachlichen Accentes war, wo die Melodie nur eine Weiter-Entwickelung war jener Stimmbewegungen, die der Sprechende, besonders bei feierlicher, erhobener Redeweise unwillkürlich anwendet. Mit dieser Gesangesart haben wir es hier, als einer Grundlage der Neumenschriften, zu thun; ihre Zeichen werden in letzter Linie immer mehr oder weniger deutlich auf die cheironomischen Bewegungen der Gestikulation zurückgeführt werden können. Dieser Sprachgesang hängt zusammen mit der Sprache, als mit ihr erzeugt.

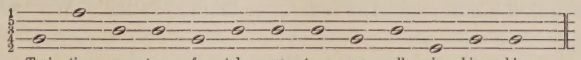
Das Alterthum und frühere Mittelalter haben, wie es scheint, den reinen Sprachgesang, die Recitation, zu einer hohen Ausbildung gebracht. Es ist ein merkwürdiges Schicksal, dass wir heute kaum noch eine Erinnerung von jenem Recitations-Gesange auf-

behalten haben. Umso mehr scheint es die Pflicht der Wissenschaft zu sein, die Spuren jener uralten Gesangspraxis aufzusuchen. Die rein musikalische Gesangsform konnte den alten Indern daneben nicht unbekannt sein. Zudem liebten und verehrten sie das Instrumentenspiel und sangen zur Vina, ihrem uralten geheiligten Saiten-Instrumente. Aber sie schieden sehr wohl die musikalische Melodie von der Recitations-Melodie und erkannten sie als geeignet zum Vortrag ihrer heiligen Gesänge.

Haug weist in seinem „wedischen Accent“ auch ganz besonders auf die „Töne“ (shing) der Chinesen hin, d. h. auf die Modifikationen der Aussprache durch hohe, tiefe u. a. Intonation, und sagt, dass sich diese Abarten (etwa 20 an Zahl) sämmtlich auf die drei Grundformen des steigenden, fallenden und gebogenen Tones zurück führen liessen; auch fehlte dabei der Mittelton (Prachaya des Veda) nicht. Ich muss mich, bei Unkenntniss des Chinesischen, hier auf eine kurze Andeutung beschränken. In einem Pracht-Druckwerke „Oratio Dominica in CLV Linguas versa et exoticis Characteribus plerumque expressa“, Parma (Typis Bodonianis) 1806, dem Vicekönig Eugène Napoléon von Italien von *Jean Baptiste Bodoni* gewidmet, findet sich auch das Vaterunser in chinesischer Sprache *cum indicatione tonorum cuiusque vocis lectioni necessariorum* und mit Musiknoten aus einer Handschrift eines Herrn Ager. Die Erläuterung dazu besagt, dass dem ersten Tone des chinesischen Idioms ein Strich ⎯ und der Ton der ersten Linie entspräche,[1]) dem zweiten Tone das Zeichen ∧, dem dritten das Zeichen ⟍, dem vierten dieses ⟋ und schliesslich dem fünften folgendes Zeichen ∪. In diesem System haben wir es mit genau denselben Zeichen-Formen zu thun, als sie die Grundlage der Accent- und Neumen-Systeme der Inder, Armenier, Griechen und lateinisch sprechenden Völker bilden. Die Verantwortung der Richtigkeit obiger Angaben muss ich natürlich genanntem Werke überlassen, darf aber nicht verschweigen, dass sich sogar auch Spuren einer musikalischen Cheironomie im chinesischen Alterthume zu finden scheinen. So berichtet *J. Heinr. Plath* „Sämmtliche Aussprüche von Confucius und seinen Schülern, systematisch geordnet“ (Abhandl. der Akad. der Wissenschaften, München 1873, S. 111 ff.), dass Confucius auf die Frage eines Schülers, wie ein Land zu regieren sei, antwortet: „Befolge die Zeiteintheilung der Hia, fahre den Wagen der Yn, trage die Ceremonien-Mütze der Tscheu, bediene dich der Musik Schao von Schün mit ihren Pantomimen, verbanne die (üppige) Musik des (Reiches) Tschin und entferne die Schmeichler.“ Auch besitzen oder besassen die Japaner eine Accentuation, die sie bei ihren Recitationen anwendeten. Ein altes japanisches Werk, worin solche Accente durchgehends angewendet worden sind, hat mir Herr Prof. Dr. *Shohé Tanaka* freundschaftlich verehrt; aber weder er noch einige andere Herren japanischer Abkunft konnten mir über ihre Bedeutung nähere Auskunft geben. Die hauptsächlich und sehr reichlich verwendeten Zeichen sind hier diese: ⌐ ⟍ ⌐ Das erste Zeichen ist weitaus das häufigste, das letzte das weitaus seltenste. Ganze Seiten hindurch ist jedes Wort mit einem dieser drei Zeichen versehen, und diese Abschnitte wechseln ab mit solchen, die keinerlei Beizeichen aufweisen. Alles scheint darauf hinzuweisen, dass das Accentuations-System der Inder eine weite Verbreitung gefunden hat. Denn dass die chinesische Kultur durch die Inder beeinflusst worden sei, ist Forschern wie Frhrn. von Richthofen u. a. wahrscheinlich. Der *Buddhismus* scheint in Asien das Vehikel dieser Recitations-Zeichen gewesen zu sein, wie das *Christenthum* im Abendlande.

---

[1]) Primae lineae tonus correspondit ⎯ id est primo tono sinici idiomatis usw. Merkwürdiger Weise ist die Anordnung der Linien folgende:



Tsai tien go teng fu tche, go teng yuen ull ming kien ching
Es coelis noster, Pater qui nos desideramus tuum nomen videre sanctificatum } usw.

## Fünftes Kapitel.

### Accentuation der alten Griechen und Römer.

Dionys von Halikarnass (um 30 v. Chr.) sagt in seiner Abhandlung de compositione verborum[1]): Wenn die Stimme sich zum Akut erhebt, so steigt sie nicht höher als um eine Quinte (Diapente); wenn sie zum Gravis sinkt, fällt sie nicht tiefer, als um eben dies Intervall. Beide können auf einer Silbe mit einander verbunden werden, und dies ergiebt dann den Circumflex. Dabei wird zugleich die Quantität der Silben wohl beobachtet. Doch sagt er auch, dass die Accente geändert würden, wenn die Verse gesungen werden; die Intervalle seien dann viel mannigfaltiger und die Quantität oft umgekehrt.

Was wir am Ende des 3. und 4. Kapitels im Allgemeinen und bezüglich der Inder ausführten, scheint sich hier auch für die alten Griechen zu bestätigen. Sie waren sich des Unterschiedes zwischen Recitations-Melodie und rein musikalischer Gesangs-Melodie sehr wohl bewusst. Wenn nun Dionys ausdrücklich den Umfang der Stimmbewegungen beim Sprachgesange auf eine Quinte angiebt, so könnten wir selbst ohne weitere Untersuchungen annehmen, dass die altgriechische Recitation in melodischer Hinsicht ein der indischen nicht unähnliches Gebild ergab.

Gehen wir nun auf die Zeugnisse der alten Schriftsteller näher ein, so erhebt sich diese bloss äusserliche Ähnlichkeit zu einer überraschend nahen inneren Verwandtschaft.

In gleichem Sinne, als die Accente der alten Inder, wurden auch die der Griechen angewendet. Sie heissen hier *προσῳδίαι*, ***Prosodien***, ein Wort, dessen wörtliche Übersetzung *accentus* (adcantus) oder „Zugesang“ ist. Ihre Erfindung oder Einführung in die griechische Schrift wird allgemein dem Grammatiker *Aristophanes* von Byzanz († um 180 v. Chr., einem Schüler des Zenodot) zugeschrieben. Seinem Beispiele folgten sein Schüler *Aristarchos* und dessen Schüler *Dionys* von Thracien. Somit fiele die Erstanwendung der griechischen Accente in das zweite Jahrhundert vor Christi Geburt.[2])

Damit ist indessen noch nicht gesagt, dass nun diese Zeichen auch bereits in der gewöhnlichen Schrift irgend eine Anwendung gefunden hätten. Wir sehen vielmehr in

---

[1]) Cap. 11, S. 126—135 ed. Schäfer.

[2]) Wenn Coussemaker (L'histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852, S. 161) ohne Nachweis behauptet, dass die Accentzeichen schon von *Isokrates* (436—338 v. Chr.) erfunden worden seien, um damit der bereits zu seiner Zeit herein brechenden Unsicherheit der Betonung einen Damm zu setzen, so beruht das offenbar auf einer irrthümlichen Auslegung der Worte Ciceros (orat. 52, 174 ff.): Qui Isocratem maxime mirantur, hoc in eius summis laudibus ferunt, quod verbis solutis numeros primus adiunxerit. Hier ist nicht von Accenten, sondern vom Rhythmus die Rede.

den Handschriften, die aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, keinerlei Anzeichen einer praktischen Verwendung dieser Accentzeichen. In praktische Anwendung sind sie vielmehr erst viel später eingetreten, sicher nicht vor dem 5. Jahrhundert n. Chr. Aber schon Jahrhunderte vorher beschäftigten sich die Grammatiker in zunehmendem Maasse mit diesen Zeichen theoretisch. Zuerst waren sie ihnen nur Verkörperungen jener drei musikalischen Elemente in der Sprache: des Tones, des Rhythmus und des Metrums in rein theoretischer Beziehung.[1]) Die lateinischen Grammatiker folgen meist streng den griechischen, obgleich die Accentzeichen, wie sie selbst aussagen, für die lateinische Sprache zum grösseren Theile überflüssig sind. Thatsächlich fanden die Prosodien auch bei dieser Sprache, die ja noch lange lebendig gesprochen wurde, als die griechische sich schon zur Sprache der Gebildeten umgewandelt hatte, erst um Jahrhunderte später praktische Verwendung, und zwar bezeichnender Weise in der Musik.

Dass die griechischen Accente von Anfang an als „Tonzeichen" gegolten haben, ist aus der Erklärung des *Aristoteles* von dem, was man schon vor Bekanntwerden dieser Zeichen unter Prosodia verstand, zu ersehen. Er erklärt: *προσῳδία ἐστι ὁ τόνος πρὸς ὃν ᾄδομεν καὶ τοὺς λόγους ποιούμεθα.* Prosodie nennt also Aristoteles den Ton, nach welchem die Griechen sangen und die Reden bildeten. Wenn die späteren Grammatiker ihre Schriftzeichen Prosodien nannten, so waren sie sich sicherlich der musikalischen Natur derselben vollkommen bewusst. Sie sprechen das auch klar aus. *Quintilianus* (um 80 n. Chr.) hat offenbar die obigen Worte des Aristoteles im Auge, wenn er erklärt: Accentus proprie est cantus seu tonus, secundum quem aliquid canitur seu vox inflectitur, idem quod Graeci *προσῳδίαν* vocant. Noch *Ammianus* (um 330—400 n. Chr.) nennt den accentus sogar geradezu einen sonus ad modos musicos prolatus (16. 12) und eine Anzahl von lateinischen Grammatikern leitet accentus von accinere her, weil er „der Gesang jeder Silbe" sei. Hierbei ist an *Ciceros* Ausspruch (Orat. XVIII) zu erinnern: Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior. *Dionys* (De comp. verb. c. 19. p. 133, 8) erklärt *τάσεις φωνῆς αἱ καλούμεναι προσῳδίαι διάφοροι.* So klar war die musikalische Bedeutung des Wortes ausgeprägt, dass man es nicht bloss für den (Zu-)Gesang in der Rede, sondern sogar auch für die Töne eines Musik-Instrumentes z. B. der Flöte anwendete. So heisst es bei *Solin* (5 ad fin.): Tibiae milvinae, quae in accentus exeunt acutissimos. Ähnlich erklärt *Critias* bei Pollux (4, 64) die Prosodie für den Gesang zur Kithara *(τὰς πρὸς κιθάραν ᾠδάς)*, und *Hesychius*, sowie *Photius* als Gesang zu irgend einem Musikinstrument *(μετ' ὀργάνου ᾠδή)*, und der *πρόσῳδος* ist der „Musiker, der zum Instrumentenspiel singt".

Um allen Zweifel an dem ausgesprochenen musikalischen Charakter der griechischen Accente zu beseitigen, folge hier die auch sonst für uns wichtige Erklärung eines alten griechischen Grammatikers.[2]) „Man muss wissen — so sagt er — dass man von der Prosodie nach drei Richtungen hin redet. Zuerst wird von den Musikern die Ansprache und der Ton der Flöten Prosodie genannt. Dann auch die Prosodie, die in der Rede dadurch geschieht, dass man ein Wort als Oxytonon, Paroxytonon oder Perispomenon gebraucht. Endlich heissen auch die Schriftzeichen der Töne und der Zeiten und der Hauche *Prosodie*, z. B. der Akut, der Gravis, der Circumflex."

Eine der ausführlichsten Erklärungen über die Natur und Entwickelung der griechischen Accentuation besitzen wir in der Explanatio in Donatum, die man dem Sergius (Servius) zuschreibt. Nicht nur, weil sie eine klare Vorstellung aller einschlägigen Hauptfragen verleiht, will ich sie hier in Übersetzung wiedergeben, sondern vor allem deshalb, weil sie sich als eine sichere Grundlage auch für unsre Untersuchungen

[1]) Vgl. u. a. Aristoteles, Poetik VI. 3. und Martianus Capella: Harmonia seu musica constat sono, numeris atque verbis: sed quae sonis ad melos pertinent harmonica dicuntur, quae ad numeros rhythmica, quae ad verba metrica.

[2]) Im Auszuge mitgetheilt in Henrici Stephani Thesaurus linguae graecae unter *προσῳδία*. Vgl. auch Glossar. Gudianum.

über die späteren, mittelalterlichen griechischen Neumen erweisen wird. Dieser ganze Abschnitt ist durchaus von musikalischen Vorstellungen beherrscht, gehört also wohl füglich in unsere Untersuchungen. Den lateinischen Originaltext findet man u. a. in Heinrich Keil's Grammatici latini, Bd. IV, Leipzig 1864, S. 528 ff.[1]) .

„Der Accent ist im eigentlichen Wortsinne die Beschaffenheit der Silben, welche die Merkmale der Zeit der Silben, deren Natur und Stellung angiebt. [Es giebt aber drei: Akut, Gravis und Inflexus, die die Griechen Prosodien nennen.] Man muss dabei zu erkennen suchen, ob der Vokal-Buchstabe den Accent gemäss der Silben-Ordnung jedes Redetheiles an erster, zweiter oder dritter Stelle trägt. Zu sagen ist, wieviel es Prosodien giebt. Dies ist mit umso grösserer Sorgfalt zu behandeln, als unsre Meinung von der schon veralteten und fast bei allen im Geist befestigten (zum Axiom gewordnen) abweicht.

*Athenodorus* meinte, es gäbe 2 Prosodien: eine tiefere und eine höhere. Die Flexa aber (so nennen wir nämlich die *περισπωμένη*) sei nichts anderes, als jene beiden auf einer Silbe vereinigt.

*Dionysius* hingegen, der Schüler des Aristarch, genannt der Thraker (vgl. oben), von Haus aus Alexandriner, derselbe der in Rhodus lehrte, der bei weitem fleissigste der lyrischen Dichter, überlieferte drei (Accente), die wir noch jetzt alle gebrauchen: die *βαρεῖα, ὀξεῖα, περισπωμένη*.

*Tyrannion* jedoch der Amisener, den Lucullus im Mithridatischen Kriege gefangen nahm und dann dem Lucius Murena überliess, von dem ihm dann zugleich mit der Freiheit auch das Bürgerrecht verliehen wurde, schreibt, es gäbe vier Prosodien: *βαρεῖα, μέση, ὀξεῖα* und *περισπωμένη*. Aber man weiss, dass er, der allen andern in der Deklamation überlegen war, sie nur bei einer ausgesucht sorgfältigen Betonung der einzelnen Worte erreichen konnte.

Derselben Meinung war auch *Varro*, der die Accente auf ihre Regeln zurückführt, verleitet durch die Gelehrtheit und Wissenschaft, womit jener (Tyrannion) zu allen seinen Vorschlägen die einleuchtendsten Gründe beibrachte: wie er denn auch diese Ausführung für die (Existenz der) *Media* macht, dass er sagt, die Natur mache überhaupt nichts, wenn nicht eine Mitte (ein Mittleres) dabei wäre. Denn wie zwischen einem Rohen und Gebildeten, wie zwischen Wärme und Kälte, zwischen Süss und Sauer, und zwischen Lang und Kurz ein gewisses Mittelding bestände, was neutral sei, so gäbe es zwischen einem tiefsten und höchsten Tone auch einen mittleren Ton, und hierin sei die gemeinte Prosodie zu erblicken. Es gäbe keinen Musiker, der nicht die Mittelstimme kännte, und niemand könnte sagen, dass es beim Klange der Saiten oder der Buccinen oder der Stimme der Sänger eine *μέση* gäbe, wenn nicht dieses Mittlere in jedem Tone von Natur vorhanden wäre. Am wenigsten aber sei es verwunderlich, dass auf die Mitte der Sinn vieler Menschen gar nicht Acht gäbe, da er das Mittlere, was in der Kithara oder (Buccina?) reichlicher vorhanden sei, hier oft überhaupt nicht heraushöre.[2]) Ausserdem sei die Media den Übrigen weniger bekannt, zuerst weil sie der Anfang der anderen (Prosodien) ist, wie die *μέση* in der Musik der Beginn des Gesanges ist, und die Anfänge aller Dinge immer unklar sind; dann aber auch, weil alles Mittlere in engen Schranken nicht bemerkt werde, wie der Mittelpunkt (das Centrum) in einem vielleicht recht grossen Kreise. Es gäbe keinen Körper, wo nicht auch ein Mittleres sei, und jeder Ton sei ein Körper. Folglich habe auch jeder Ton einen Mittelton. Denn was unten war, gelange erst in die Mitte, bevor es nach oben steige, und was oben ist, käme vorher erst ebendahin, bevor es nach unten (sinke); deshalb sei die Mitte der Kreuzweg für beide. Noch vieles führt er diesbezüglich ausserdem breiter aus, das zu wiederholen uns zu weit führt. Man muss nämlich wissen, dass die Erfindung dieser Ansicht nicht jung ist, sondern dass von denen, die vor Varro und Tyrannio irgend etwas über die Prosodie hinterlassen haben, gerade die meisten und berühmtesten dieser Media Erwähnung gethan haben, die alle für Varro, wie er bemerkt, Gewährsmänner waren, nämlich *Glaucus von Samos* und *Hermocrates der Iasier*, ebenso wie der Philosoph *Theophrast* der Peripathetiker, dem seine göttliche Beredtsamkeit den Namen gab, und nicht weniger *Athenodor* von derselben Sekte, ein Mann höchsten Scharfsinnes, der eine gewisse Prosodie *μονότονον* nannte, die nichts andres zu sein scheint als die media, nur mit einem anderen Namen.

---

[1]) Das in eckige Klammern Eingeschlossene ist späterer Zusatz in den Handschriften; das in runden Klammern Befindliche ist Zusatz von mir.

[2]) Die Stelle ist im Original verstümmelt.

Auch solche fehlen nicht, die mehr als vier Prosodien annahmen, wie *Glaucus der Samier*, von dem sechs Prosodien mit folgenden Namen herrühren: *ἀνειμένη, μέση, ἐπιτεταμένη, κεκλασμένη, ἀντ-ανακλαζομένη.*[1]) Aber dieser stimmt nicht gegen uns. Denn jedermann ersieht leicht, dass von diesen Namen die drei ersten einfache und nichts anderes sind, als die *βαρεῖα, μέση* und *ὀξεῖα*; dass die letzten drei aber doppelte und gewissermassen Arten sind einer einzigen Flexa, die als Gattungs-Begriff für sich steht. Denn alle meinten, dass diese (Flexa) nicht bloss auf Eine Art flektirt (gebrochen) wurde. *Eratosthenes* hält dafür, der Ton steige von dem ersten höheren Theile nach dem zweiten tieferen ab, *Theodorus* aber glaubte, dass er zuweilen vom tiefen nach dem höheren Theile aufsteige; und schliesslich meint *Varro*, sie bewege sich nach beiden Seiten hin, und dies könne nicht leicht ohne Media geschehen, sie sei aber meistentheils mehr Acut als Gravis, [weil jener Mittelton beiden näher ist, als dieser höhere und tiefere sich gegenseitig].

Doch das genüge über die mittlere Prosodie, um zu wissen, was davon zu halten. Übrigens ist denen, die sie nicht kennen, kein Vorwurf zu machen, weil sie nur wissen, was sie in den Schulen gelernt haben. Aber auch diejenigen Lehrer, die nur drei (Prosodien) lehren, möchte ich nicht eines Irrthums beschuldigen, sobald sie dies des Unterrichts wegen thun, während ihnen selbst die vierte (Prosodie) nicht unbekannt ist. [Dass drei Prosodien im Gebrauche sind, ist nöthig zu wissen . . . Die Media aber, die zwischen beiden gewissermassen die Grenze bildet, weil sie dem tieferen Tone ähnlicher ist als dem höheren, wird besser unter die Zahl der tieferen als der höheren gerechnet. Denn darin stimmen die grössten Gelehrten fast überein, dass mehr als eine Acuta innerhalb eines Wortes nicht bestehen könne, der Graves aber mehrere sein können].

Prosodie nennen wir das Auf und Ab (der Rede). Die tiefere unter mehreren (Prosodien) heisst griechisch *βαρεῖα*, lateinisch aber Gravis (die schwere) deshalb, weil sie in der Weise[2]) schwererer Gewichte abwärts geht. Aber diejenige, die aufwärts geht, nannte *Glaucus ἐπιτεταμένη* und andere anders, aber Niemand hat sie noch levis (die leichte Prosodie) genannt, obgleich dies doch dem gravis entgegen gesetzt wäre. Sie hat aber ihren Namen *ὀξεῖα*, lateinisch acuta (die spitze, helle) deshalb, weil sie dünn ist; alles Spitze ist ja dünn. Zwischen beiden liegt die *μέση*, lateinisch media, worin die beiden vorhin genannten diesseits und jenseits zusammen kommen. Jene vierte (Prosodie) hat mehrere Bezeichnungen, weil sie verwickelter ist. *Ammonius Alexandrius*, der der Schule des *Aristarch* folgte, nennt sie *ὀξύβαρυς*, *Ephorus von Cyme* aber *περίσπασις*, *Dionysius Olympius δίτονος*, *Hermocrates Iasius σύμπλεκτος*, *Epicharmus von Syracus κεκλασμένη*. Jetzt aber wird sie von allen griechisch *περισπωμένη* genannt und bei uns Flexa, da sie zuerst aufsteigt, dann aber wieder nach unten gebogen wird.

Die Acuta ist schwächer und kürzer und in jeder Hinsicht geringer als die Gravis, wie leicht aus der Musik zu erkennen ist, deren Abbild ja die Prosodie ist. Denn bei der Kithara und jeglicher Psalter-Art klingt jede Saite desto höher, je dünner sie ist, und die Pfeife (tibia) ist von umso höherem Tone, je enger die Röhre ist, sodass er (der Ton) aus einem kleinen Horne (corniculum) oder aus dem angefügten Schallbecher (bamborium additum) um so tiefer klingt, je dicker er in die Luft ausströmt. Auch die Kürze eines hohen Tones lässt sich an den selben Instrumenten beobachten, da der hohe Ton im Anschlage der Saiten schneller vorüberfliegt, der tiefe aber länger in die Ohren klingt. Ferner erscheinen die Saiten, die dicker klingen, länger, weil sie schlaffer angespannt sind; ebenso giebt es bei der Rohrflöte (fistula) zwei sehr kurze Rohrblätter, die von sehr hohem Tone sind; auch sind die Pfeifen (tibiae) höher, welche kürzer sind, und bei ihnen geben die Tonlöcher in dem Maasse einen hohen Ton, als sie dem Mundstücke am nächsten sind und die Bewegungen der kürzeren Luftsäule durch hören lassen. So ist im Tonfall der Redenden oder Vorlesenden, wo die Prosodien gewissermassen die Leitfäden bilden, der hohe (Ton) dünner als der tiefe und so kurz, dass er nicht länger als über eine einzige Silbe, oder gar nur durch ein Tempus hindurch ausgehalten wird; während der tiefe (Ton), je voller und langsamer er ist, um so länger auf dem Worte ruht und, wenn auch über viele Silben vertheilt, doch in gebundenem Flusse verweilt. Demgemäss giebt es mehrere Graves an Zahl, und weniger Acutae, und am seltensten sind die Flexae.

---

[1]) Vgl. Theodosius, Grammatica: *(προσῳδία) ἥ γὰρ ἐπιτεταμένη* (aufsteigend) *ἐστὶν, ἥ ἀνειμένη* (absteigend), *ἥ μέση* (mittel).

[2]) Ich lese in modo statt in sede ponderum graviorum.

Das Zeichen (nota) der Acuta ist ein Strich (virgula) von links nach rechts oben zugespitzt.[1]) Die Gravis aber wird notirt mit einem Striche ebenfalls von links, aber mit der Spitze nach unten. Diese Noten zeigen, dass jeder hohe Ton aufwärts, jeder tiefe aber abwärts geht. Dasselbe lehrt auch das Diagramm der Musiker, worin die Skalen (tropi) für die hohe Lage der Töne obenhin geschrieben werden; schliesslich ist dabei die oberste (Skala) die hyperlydische (Tonart), weil sie die höchste ist, und zu unterst steht die hypodorische, weil keine tiefer ist, als sie. Die Prosodie der Flexa aber hat, weil sie doppelt ist und aus Acuta und Gravis zusammen gesetzt, ein Zeichen, das ihrem Namen und ihrer Eigenschaft entspricht: denn indem sie sich von links mit steiler Spitze und aufwärts in leichter Krümmung nach rechts erhebt, wird sie in jähem Absturz (praecipiti clivo)[2]) herab gezogen und beschreibt so die Form des vornüber geneigten Buchstabens C, womit sie anzeigt, dass der erste Theil die Acuta, der zweite die Gravis in sich fasst. Das Zeichen der Media aber, die jetzt nicht mehr im Gebrauche ist, setzen wir nicht hierher, weil wir es von den älteren (Schriftstellern) nicht überliefert bekommen haben, es also nicht darstellen können.

Eine bestimmte Ordnung wird zwischen den Accenten nicht beobachtet, sondern in verschiedner Weise wird ohne Bedenken bald der Gravis, bald der Acut, und zuweilen auch der Flexus an erste Stelle gesetzt. Nichts desto weniger ist doch irgend einer von Natur früher, als der andre.

Ebenso wie bei den Buchstaben, müssen wir bei den Accenten über die Tonhöhe sprechen. Diese kann man indessen nur erkennen, wenn man auch die Länge zum Gegenstand der Untersuchung macht. Denn in irgend einem Theile von ihr muss das stecken, was am höchsten ist. Schliesslich ist doch, wenn ein Wort ausgesprochen wird, nothwendig, dass irgend eine Silbe in ihm jenen Gipfel des Tones besitze. Aber welche Silbe es vornehmlich sei, lässt sich nur durch die Anzahl der Zeiten oder Silben darstellen, die eigentlich zur Länge gehört. Deshalb scheint es den Metrikern, dass es Sache der Rhythmiker sei, die Zwischenräume der Zeiten zu zählen. Aber weil der Gegenstand des Vorhabens beiderlei Kenntniss fordert, und damit nichts, was zur Erlernung der Accente gehört, zu fehlen scheine, soll über die Länge eines Wortes gesprochen werden, doch nur unter Berührung dessen allein, was zum Werke durchaus nothwendig zu sein scheint.

Die Länge der Wörter zeigt sich in zwei Dingen, in der Zeit und in den Silben. Die Zeit (tempus) geht die Rhythmiker, die Silben die Metriker an. Zwischen Rhythmikern und Metrikern giebt es einige Meinungs-Verschiedenheit, weil die Rhythmiker im Verse mit der Länge des Tones die Zeiten messen, und als Maass dieser Abmessung einen kürzesten Zeittheil setzen; diejenige Silbe, die in dieser Zeit ausgesprochen wird, heisst Brevis. Die Metriker aber fassen die Abmessung der Verse mittelst der Silben und halten für deren Maass die kurze Silbe; als kürzeste Zeit aber sei das zu erkennen, was der Artikulation (enuntiatio) der kürzesten zusammen hängenden Silbe (an Zeitlänge) gleichkomme. Also definiren die Rhythmiker die Silben durch Zeiten, die Metriker die Zeiten durch Silben. Es kommt aber nichts darauf an, ob die Zeit in der Silbe ist, oder ob wir die Silbe in der Zeit sprechen, wenn wir nur des Lernens halber diejenige Zeitdauer (mora), in der eine kurze Silbe gesprochen wird, als eine, und zwar die kürzeste Zeit bezeichnen; (diejenige Zeitdauer aber), in welcher eine lange (Silbe) hervorgebracht wird, zwei Zeiten zu nennen, zwingt uns die Natur selbst, wenn wir reden. Wir bezeichnen die Brevis mit *μονόχρονος* (einzeitig), die Longa mit *δίχρονος* (zweizeitig), denn die durch Position (Consonanthäufung) oder von Natur (Vocal) lange Silbe hat zwei Zeiten, die von Natur kurze aber nur (eine)."

Wichtig sind für unsere folgenden Betrachtungen, die sich auf die späteren mittelalterlichen Neumen beziehen, die klaren Hindeutungen auf die *μέση*, das mittlere Stimm-Niveau, auf dem sich unbetonte Silben bewegen sollen. Man muss hierbei an die bekannten Worte des *Aristoteles* denken, wonach alle gebräuchlichen Gesänge diesen Mittelton häufig anwenden und alle guten Musiker ihn oft wiederholen und bald zur Media zurückkehren, wenn sie sich von ihr entfernt haben, was mit anderen Tönen nicht geschehe.

---

[1]) Schon oben S. 40 machte ich auf diesen Umstand, der sich auch in den ältesten Handschriften bemerklich macht, als auf einen Rest des cheironomischen Gebrauches aufmerksam.

[2]) Das aus dem Circumflex entstandene Neumen-Zeichen hat mehrere Namen, darunter auch den Namen Clivus oder Clivis.

Die Media werde den Bindewörtern der Sprache (wie „und", „aber") verglichen, die man sehr oft anwende und einmische, ohne dass es dem Hörer zum Überdruss werde. Der Gebrauch der Media erwuchs offenbar aus dem Sprach-Zugesange. Vom Stimm-Niveau, das dieser mittlere Ton angab, wich die Stimme des Recitirenden nur bei den accentuirten Silben ab. Hieraus erwuchs dann die mittelalterlich-griechische Lehre von dem Ison *(τὸ ἴσον, ἴσον,* das Gleiche, Gleichbleibende), das genau die nämliche Rolle in der späteren Musik spielte, als jene Media. Die *Media* ist im Grunde dasselbe, als die Dominante in der christlichen Psalmodie, auch Tenor und Tonus currens und selbst *Mediante* genannt. Wir sehen also den geschichtlichen Zusammenhang in ununterbrochener Reihe deutlich vor uns.

Bemerkenswerth sind auch einige Ausdrücke bei Sergius, da sie ebenfalls auf die spätere, mittelalterliche Musik der Griechen deutlich hinweisen. So betrachtet er jeden Ton als einen *Körper (σῶμα).* Zu diesen „Körpern" gesellt sich die Gruppe der Accentzeichen mit dem Namen „Hauche" *(πνεύματα),* die die Körper bezw. Töne verstärken oder nicht. Genau so scheidet auch das Neumensystem der mittelalterlichen griechischen Kirche seine Lautzeichen in *Körper* oder eigentliche Tonzeichen, und in *Hauche* (Somata und Pneumata). So stellen sich denn die Grammatiker des ausgehenden Alterthums mit ihren Untersuchungen über den sprachlichen Zugesang als Vorarbeiter der späteren christlich-griechischen Gesangsschrift dar, die nur eine Fortsetzung ihrer Arbeit ist. Zugleich aber sind sie selber nur Fortsetzer eines längst vor ihnen begonnenen Werkes.

Denn was wir bei den indischen Accenten bereits darlegten, wiederholt sich bei den griechischen und römischen zum grossen Theil. Die ältesten Grammatiker nahmen nur zwei Accente an, Akut und Gravis, also dieselben, die sich uns auch in der indischen Accentuation als die unbestrittenen und bleibenden Grundlagen erwiesen. Dann gelangt der Circumflex allmählich zur Anerkennung; aber man streitet über seine eigentliche Ausführung, die offenbar sehr manigfaltig ist, genau so wie die des indischen Svarita. Und wie dieser schliesslich später eine Reihe Abarten aus sich wachsen liess, so sehen wir auch bei den griechischen Grammatikern die Anzahl der Accente in Anknüpfung an den Circumflex sich vermehren. Wie bei den Indern die Theorie des Prachaya-Accentes d. h. des Mitteltons zwischen erhobnem und nicht erhobnem Accente, so erscheint auch bei den griechischen Grammatikern zuerst die Theorie von der *Media prosodia,* die zwischen Acut und Gravis die Grenzlinie bezeichnen soll. Aber ebensowenig als bei den Indern, gelangt sie hier zu allgemeiner Anerkennung. Schliesslich wächst die Zahl der Accente noch über vier hinaus, bis auf sechs, und wenn man hinzunimmt, dass auch bei der griechischen Recitation nach Dionys von Halikarnass der Stimmumfang ein Pentachord beträgt, so ist die Parallele zwischen griechischer und indischer Recitationsweise nahezu vollständig. Somit sehen wir hier wie dort aus dem ursprünglich höchst beschränkten Zugesange der Recitation, dessen Mittel nur 2 Accente waren, eine Fülle von Tönen und Tonbewegungen hervorgehen, die ausreichende Mittel boten für einen reichen melodischen Recitations-Gesang. Bei den Indern erhob sich die Recitation des alten Rigveda ganz zum Gesang im Samaveda, und bei den Griechen wandelte sich ebenso die rein sprachliche Prosodie allmählich um zu dem Gesangs-Zeichensystem der griechisch-christlichen Kirche.

Zur sprachlichen Recitation schuf man nun die entsprechenden Zeichen oder Accente. Wie sich die Elemente des Zugesanges praktisch nach Ton, Metrum und

Rhythmus in drei Gruppen schieden, so auch diese Zeichen. Übereinstimmend überliefern uns fast alle griechischen und lateinischen Grammatiker die Accentzeichen in einzelnen Classen zusammengefasst, eine Gruppirung, die wir auch bei den indischen Grammatikern festgestellt haben. Indessen ist die vierte Gruppe weder hier noch dort recht klar als Prosodiezeichen erkennbar; daher denn auch die indischen wie die griechischen und römischen Grammatiker gerade diese vierte Klasse oft gar nicht zu den Accenten rechnen.[1])

### Indisch.

#### I. Svara, Ton.

1) Udâtta, erhobner Ton ˊ
2) Anudâtta, nicht erhobner Ton ˋ
3) Svarita, der gesungene Ton, aus beiden ersten zusammengesetzt ˆ oder ˇ

#### II. Mâtrâ Maass, oder Kâla Zeit.

4) Zeichen der Länge ‖
5) Zeichen der Kürze ○

#### III. Bala, Stärke

bezieht sich auf die Anstrengung der Organe zur Hervorbringung der Laute.
Zeichen unbekannt oder nicht vorhanden.

#### IV. Sâma, Vortrag.

Drei Arten des Vortrags im Indischen: druta schnell, madhya mittel, vilambita langsam.

Nach Commentator Sâyana ist diese Klasse Gleichmässigkeit des Vortrags, d. h. Vermeidung der Fehler allzugrosser Schnelligkeit oder Langsamkeit, behufs Erzielung eines schönen und deutlichen Vortrags; doch ist die Bedeutung nicht ganz klar.

Diese Klasse bildet keinen Haupttheil der Siksha (Lehre von der richtigen Aussprache).

### Griechisch.

#### I. *Τόνοι*, Töne.

1) *προσῳδία ὀξεῖα* oder der hohe Ton = Acut ´
2) „ *βαρεῖα*, der tiefe Ton = Gravis `
3) „ *περισπωμένη*, der gezogene Ton, portamentartige Ligatur aus Akut und Gravis, = Circumflex ῀ oder ^

#### II. *Χρόνοι*, Zeiten.

4) *προσῳδία μακρά*, die Länge = Longa ¯
5) „ *βραχεῖα*, die Kürze = Brevis ˘

#### III. *Πνεύματα*, Hauche.

6) *προσῳδία δασεῖα*, starker Hauch = Spiritus asper (densus) ῾
7) *προσῳδία ψιλή*, schwacher Hauch, einfache Aspiration beim Gesange = Spiritus lenis (tenuis) ᾽

#### IV. *Πάθη*, Vortragszeichen (uneigentliche Prosodien).

8) *ἀπόστροφος*, Apostroph ᾽ Ersatz für ausgelassenen Vokal.
9) *ὑφέν*, Conjunctio ‿ Verbindung zweier Wörter zu einem.
10) *(ὑπο) διαστολή*, Separatio ⁀ Trennung zweier Wörter von einander.

Was die erste Gruppe, die der „Töne“ angeht, so würden die Namen der drei Zeichen bereits deutlich genug deren Bestimmung angeben, wenn unsere Gewährsmänner sie nicht noch näher durch folgende Worte bezeichneten: „Prosodie ist eine bestimmte Tongebung, die eine gewisse Tonhöhe in sich fasst: Die eine ist aufsteigend (Akut), die andere absteigend (Gravis), die dritte ist beider Mitte (Circumflex).“ Die Zeichen dieser Tonbewegungen sind ganz offenbar neumatisch, d. h. tonnachmalend. Der aufsteigende Strich zeigt die Bestimmung des Akutes als eines aufsteigenden Tones an, der absteigende Strich des Gravis deutet auf die sinkende Tonbewegung hin. Der Circumflex aber ist die Zusammensetzung beider, er ist deren Ligatur. Werden zwei Vokale in einen verschmolzen, wie in *ποι-έω* zu *ποι-ῶ*, so ist das Aufsteigen des Akutes auf *έ*, verbunden mit

[1]) Vgl. z. B. Choeroboscus: *ἡ γὰρ ἀπόστροφος, καὶ ἡ ὑφὲν, καὶ ἡ ὑποδιαστολὴ οὐκ εἰσὶ κυρίως προσῳδίαι.*

dem Zurückfallen des Tones auf der nachfolgenden unbetonten Silbe ω (das bei tonlich selbständigen Silben durch den Gravis \ dargestellt wird), ganz folgerichtig wiedergegeben durch den Circumflex ὦ = ῶ (modern ω̃). Der Circumflex ist also die Verbindung zweier musikalischer Töne: eines vorangehenden höheren Tones, der zugleich in Ansehung des ihm vorangegangenen Tones ein höherer ist, und eines nachfolgenden tieferen Tones. In modernen Noten würde sich mithin das Circumflexzeichen ∩ etwa so darstellen: , entstanden aus: . Da die Sprachlaute selber sich nicht in

ποι - ῶ ποι - έ - ώ

ihrem ursprünglichen Bestande erhalten konnten, blieb wenigstens der Bestand des ursprünglichen Zugesanges, und so wird die Accentuation, die Musik der Silben, für die Sprachwissenschaft ein Mittel, ursprünglichere Zustände aus bereits verschliffenen Wortbildungen zu erkennen.

Aus den gegebenen Darlegungen wird zweierlei erhärtet. Erstens ergiebt sich eine fast vollkommene Übereinstimmung der griechischen Accent-Anwendung mit der altindischen. Bei dem Akut und Gravis ist dies ohne weiteres klar; am meisten aber beweist dies die Natur des Circumflexes. Wie der indische Svarita, so ist der griechische Circumflex, den beiden anderen einfachen Tönen gegenüber, eine doppeltönige Verbindung aus Akut und Gravis, und wie beim Svarita, so geht auch beim griechischen Circumflex der höhere Ton in der Regel voraus, der tiefere folgt.

Zweitens zeigt sich die echt neumatische Natur der griechischen Accente darin, dass sie nicht feste Tonhöhen, sondern vielmehr Tonbewegungen bezeichnen. In den Accenten leben die Bewegungen der alten Cheironomie weiter. Die Prosodia war nicht nur der Zugesang zur Rede, als den sie schon Aristoteles erklärt, sondern auch der Zugesang zu den Geberden und Handbewegungen der Cheironomie. Noch in später Zeit wusste man um diesen Zusammenhang, denn Zonaras definirt, im Hinblick auf diese Thatsache, die Prosodie als den Ton, oder die Cheironomie, oder den Klang des Instrumentes.[1])

Die Zeichen der Zeit sind in der griechischen Schrift zum grossen Theile überflüssig. Denn durch die Verschiedenheit der Vokale ε und η, ο und ω, sowie durch die Accentregeln, d. h. durch die Stellung der τόνοι (Acut, Circumflex, Gravis) wird in den meisten Fällen die Länge und Kürze der Silben zur Genüge entschieden. Daher werden jene Zeichen thatsächlich in der gewöhnlichen Schrift auch nie gebraucht; sie haben also in Wirklichkeit nur theoretischen Werth. Nicht so bei den Indern. In ihrer Schrift hat jeder Vokal eine doppelte Gestalt, aber die langen Vokale sind nur aus den kurzen gebildet worden durch Hinzufügung eines Striches. Dieser Strich ist also, wie im Griechischen, das Zeichen der Länge, nur mit dem Unterschiede, dass es in der indischen Schrift durchgängige praktische Verwendung findet, in der griechischen aber nicht. Der Länge-Strich wird nach Bedürfniss in senkrechter oder etwas geneigter Stellung gebraucht, und den kurzen Vokalen so angefügt, wie es gerade passt; z. B. ă अ mit beigefügtem Strich = â आ, ebenso ĭ इ und î ई, ŭ उ und û ऊ usw. Auch wenn die Vokal-Buchstaben durch Vokal-Beizeichen ersetzt werden (wie das immer

[1]) p. 1583. προσῳδία = ὁ τόνος, ἡ χειρονομία, καὶ ἡ τοῦ ὀργάνου φωνή.

geschieht, wenn sie einem Konsonanten in der Silbe nachfolgen), tritt dieses Prinzip zu Tage. A wird dann gar nicht, folglich â durch | bezeichnet, ê (ein kurzes e giebt es ebenso wenig als ein kurzes o) bezeichnet ein schräger Strich über der Linie, seine Länge ai wird folglich durch zwei solche Striche angezeigt. Ähnlich bei allen anderen Vokalen. Zudem hat die Musik diesen Strich als Notenwerth-Zeichen für eine Länge gegenüber einem Kreise, der die Hälfte dieses Notenwerthes angiebt[1]), sodass ein Zweifel an der Übereinstimmung der indischen Metrum-Zeichen mit denen der Griechen schwer aufkommen kann. Zugleich zeigt sich in ihrer praktischen Verwerthung die Priorität der indischen Zeichen.

Die Hauchzeichen sind wie die „Zeiten" zum Theil in der griechischen Schrift überflüssig. Der Spiritus asper ersetzt allerdings den fehlenden Buchstaben h, freilich nur bei anlautender Silbe, denn in der Mitte der Wörter wird er nicht geschrieben. Aber der Spiritus lenis hat eigentlich keine Buchstaben-Bedeutung, da das Fehlen des anlautenden h durch das Fehlen des Spiritus asper genügend gekennzeichnet wäre. Es scheint also, als ob diesen Pneuma-Zeichen ursprünglich eine andere, wichtigere Bedeutung inne gewohnt habe. Darauf lassen denn auch die Erklärungen einiger Grammatiker schliessen. Denn z. B. Servius[2]) stellt die Bedeutung der drei Hauptklassen der Accente in folgenden Begriffen dar: longitudo, altitudo, crassitudo, d. h. Tonlänge, Tonhöhe und Tonstärke. „Denn — so sagt er, — alle Töne machen wir entweder durch den Hauch stärker (pinguiores), oder aber durch die Aussprache ohne Hauch schwächer (tenuiores)".

Noch weniger leuchtet die Nothwendigkeit der letzten Gruppe der griechischen Prosodien, der Pathos-Zeichen, ein. Denn es war gar kein zwingender Grund bei den in der damaligen griechischen Schrift gegebenen Umständen vorhanden, für Trennung und Zusammenziehung von Wörtern im Schrifttexte besondre Zeichen anzuwenden. Sie wurden im praktischen Gebrauche in der That auch niemals berücksichtigt. Auch spricht die Unsicherheit, mit der sie von den Grammatikern hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu dem Prosodie-Systeme behandelt werden, nicht eben für ein Entstehen dieser Zeichengruppe auf griechischem Boden.

Bei so bewandten Umständen wird man kaum die Folgerung umgehen können: dass die griechischen Prosodie-Zeichen nicht von den Griechen selbst erfunden, sondern von anderswo entlehnt worden sind. Sie wuchsen nicht aus dem griechischen Schriftgebrauche heraus, da sie hier zum Theil überflüssig, zum Theil in einer nur uneigentlichen Anwendung brauchbar waren. Mithin bleibt die Wahrscheinlichkeit übrig, dass die Schule des Aristophanes von Byzanz ihre Prosodie-Zeichen direkt oder indirekt von den Indern bezog, die ja schon vor den Griechen die gleichen Zeichen in systematisch besserer Verwendung in praktischem Gebrauche hatten. Zum wenigsten schöpften beide, Inder und Alexandriner, aus der nämlichen Quelle. Vermuthlich geschah diese Herübernahme in Anlehnung an die Cheironomie.

[1]) Vgl. u. a. Fétis, Histoire de la musique Bd. II. Paris 1869. S. 247.

[2]) De accentibus bei Keil, Grammatici latini, Vol. IV. (Lips. 1864) p. 525.

## Sechstes Kapitel.

### Das Accentuations-System der Armenier.

Ich gehe zu einem Zeichensystem über, das seinen wesentlichen Formen nach völlig mit den Accenten der alten Griechen überein stimmt, aber eine von der Sprache, — soweit das überhaupt einer Gesangsschrift möglich ist — losgelöste, für sich selbständige Tonschrift bildet; nämlich zur Tonschrift der Armenier. Obgleich, wie gesagt, eine enge Verwandtschaft der armenischen Tonschrift mit den altgriechischen Prosodien unleugbar vorliegt, ist ihre Verwendung doch so eigenartig und selbständig, dass sie als eine blosse Übertragung der griechischen Prosodien in's Armenische — welche übrigens schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums geschehen sein müsste — nicht wohl angesehen werden kann. Ich kann mich hier auf eine auch die Einzelheiten aufzählende Darstellung des armenischen Tonzeichen-Systemes ohne Schaden für den Fortlauf der Untersuchung nicht einlassen, verweise daher auf die treffliche Abhandlung Villoteaus in der grossen Beschreibung Egyptens[1]), sowie diejenige in Fétis' Musikgeschichte, welch letztere mir indessen nicht immer zuverlässig erscheint.

„Die armenischen Tonzeichen — so sagt Villoteau — stellen nicht allein die dem Gesange eigenthümlichen Modificationen der Stimme dar, sondern auch diejenigen, die der Rede eigen sind. Der Tonzeichen, welche Modificationen der Stimme anzeigen, wie sie der Rede angepasst sind, giebt es vier an Zahl: Accente, Töne, Hauche und Affekte."

#### I. Töne.

1) Sour d. h. Acutus, bezeichnet eine sehr schnelle Erhebung der Stimme, mit Kraftanstrengung ausgeführt.

2) Pouth d. h. Gravis, bezeichnet ein Sinkenlassen der Stimme.

3) Barouk d. h. Curvus, Circumflexus, bezeichnet ein Auf- und Absteigen der Stimme auf ein und derselben Silbe. Daneben giebt es noch ein Zeichen Wolorak d. h. circumflexus.

#### II. Zeiten.

4) Ergar d. h. Longus bezeichnet ein übermässiges Anhalten der Stimme, das indessen über dem Vokal a gewöhnlich weniger lang ist, als über anderen Vokalen.

5) Sough d. h. Brevis schreibt vor, den Ton kurz anzugeben, d. h. in einer einfachen, nicht verweilenden Art.

---

[1]) Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches, qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Publié par les ordres de Sa Maj. l'Emp. Napoléon le Grand. Paris 1809. Bd. I S. 765 ff.

### III. Hauche.

6) Spiritus asper. Weder Villoteau noch Fétis geben den armenischen Namen an, doch sind beide über die Bedeutung ziemlich einig. Die Bezeichnung als Spiritus asper rührt nicht von mir, sondern von Villoteau her. Seine ursprüngliche Bedeutung hat das Zeichen verloren und dafür eine mehr grammatikalische gewonnen, indem es, über dem Buchstaben y stehend, demselben den Werth eines w verleiht. Fétis giebt eine Erklärung, die den ursprünglichen Thatbestand deutlicher erkennen lässt. Nach ihm ist es ein harter Accent, den man beim Übergange von einer Vorschlagsnote zu der ihr folgenden durch eine Anstrengung der Kehle zu Gehör bringt.

7) Pouch d. h. „der Dorn" = Spiritus lenis, schreibt vor, den Ton sanft und langsam anzugeben.

### IV. Affecte und andere Tonzeichen.

Ausser den bisher angegebenen giebt es noch viele andere Zeichen, etwa 30 an der Zahl, deren Bedeutung jedoch zum Theil sehr zweifelhaft oder unbestimmt ist, und von denen ich daher nur einige anführen will.

8) Dzounk d. h. „das Knie", giebt dem ihm nachfolgenden Zeichen denselben Werth, als das ihm vorhergehende hatte.

9) Thacht „die Muschel". Seine Bedeutung ist nach Villoteau unsicher, nach Fétis eine Art *hoquet* oder *aspiration de l'intonation,* d. i. ein Hauchen bei Angabe des Tones, eine Art musikalischer Schluchzer, wie ihn die mittelalterliche Musik des Abendlandes unter dem Namen hoquetus, ochetus ausführte. Das Zeichen wird übrigens nur in Gesängen der 1., 2. und 5. armenischen Tonart gebraucht.

10) Thour d. h. „persischer Säbel", bedeutet eine heftige Bewegung der Stimme im forte nach abwärts.

Überblickt man dieses Tonzeichen-System, so springt vor allem ein inniger Zusammenhang seines Wesens mit dem des griechischen Prosodien-Systemes in die Augen. Was auf den ersten Blick auffällt, ist die Übereinstimmung beider Systeme in Eintheilung, Formen (s. die folgende Tabelle), Namen und Bedeutung der Zeichen. Sämmtliche griechischen Prosodien finden in der armenischen Tonschrift ihre Entsprechungen wieder. Aber es zeigt sich eine schärfere musikalische Ausprägung des armenischen vor dem griechischen System, da das erstere ausser den 10 Prosodie-Zeichen eine sehr grosse Anzahl rein musikalischer Zeichen aufzuweisen hat, die das letztere nicht besitzt.

Ich habe bei der obigen Besprechung der Zeichen bereits deren Scheidung nach den vier Gruppen, die wir bei den Griechen kennen lernten, vorgenommen. Eine solche Klassifizirung findet sich freilich weder bei Villoteau noch bei Fétis durchgeführt. Aber, wie schon oben gesagt, Villoteau erwähnt, dass die Armenier die Eintheilung in die vier Gruppen: l'accent, le ton, l'esprit, et la passion kennen. Unter *accent* versteht er den Akut, Gravis und Circumflex, unter *esprit* den Spiritus asper und lenis. Soweit stimmt die Gruppirung genau mit der der griechischen Prosodien in „Töne" und in „Hauche" überein. Dass Villoteau über die Affectzeichen *(passions)*, von denen die Griechen die drei *πάθη* (Apostroph, Hyphen, Diastole) kannten, nichts weiter zu sagen weiss, erinnert ebenfalls an die griechische Prosodielehre. Denn diese Gruppe wurde bekanntlich nicht eigentlich zu den Prosodien gerechnet. Zu der Klasse des *ton* aber vermag Villoteau nur das Chechtzeichen anzuführen, während er die Gruppe der „Zeiten" gar nicht erwähnt. Hier liegt offenbar ein Irrthum vor. Eine besondere Klasse von „Tönen" neben einer von „Accenten" ist unmöglich, da ja beide Begriffe zusammen fallen. Es muss also *temps* für *ton* gesetzt werden, und Villoteaus Worte sind so zu ändern: Les signes musicaux qui indiquent des

modifications de la voix propres au discours, sont au nombre de quatre: l'accent ou le ton, le temps, l'esprit et la passion. (S. 767.)

Was nun die Formen der Zeichen angeht, so machen diese bei einer Vergleichung mit den griechischen Prosodien keine nennenswerthe Schwierigkeit. Acut, Gravis, Circumflex und Spiritus asper sind hier wie dort genau die gleichen. Nur Spiritus lenis, Longa und Brevis scheinen ein wenig von einander abzuweichen. Der Spiritus lenis hat im griechischen die Form ⊣, im armenischen aber diese √. Es ist jedoch daran zu erinnern, dass neben der Form ⊣ auch in griechischen Handschriften diese ⌋ vorkommt, aus welcher dann das moderne Leniszeichen ᵓ entstanden ist. Es würde sich also die Entsprechung ergeben: griechisch ⊣ ⌋ = armenisch (⊣) √. Auch das armenische Breviszeichen o neben dem griechischen ◡ kann nicht befremden. Denn schon im Griechischen hat der Halbkreis des Breviszeichens die Neigung, sich nach oben zu verengen, ist also eigentlich ein Dreiviertelskreis ◡, wie er sich auch thatsächlich in Handschriften immer dargestellt findet. Beim armenischen Zeichen schloss sich der Zirkel ganz, kommt also genau mit dem indischen Kürze-Zeichen überein. Gleicher Weise ist das armenische Zeichen der Länge ein Beweis, dass das armenische Tonzeichen-System ein Mittelglied bildet zwischen den griechischen Prosodien und den indischen Accenten. Wir sahen bereits, dass das indische Zeichen der Länge der gerade Strich ist, der zumeist senkrecht, aber auch schräg und nöthigen Falls ein wenig zum Häkchen gekrümmt, den Zeichen der kurzen Vokale beigefügt wurde. Der indische senkrechte Strich der Länge | neigt sich im Armenischen ein wenig ⁄, und im Griechischen ganz —. Aufmerksam machen will ich übrigens auf den Unterschied des Längezeichens von dem des Akutes. Bei jenem ist der Strich abwärts geführt ⁄, bei diesem aber aufwärts ⁄. Diese aufwärts gehende Bewegung des aufsteigenden Acutes ist — worauf ich schon früher hingedeutet habe — eine Nachwirkung der cheironomischen Aufwärts-Bewegung der Hand.

Mehr Schwierigkeit verursacht die Vergleichung der Affektzeichen, da uns hierbei nicht, wie bei den übrigen Zeichen, die Übereinstimmung der Namen zu Hilfe kommt.

Die Namen der oben unter No. 8—10 aufgeführten Zeichen sind ganz offenbar von der äusseren Gestalt hergenommen, nämlich:

Dzounk ᵓ das Knie.
Thacht ◡ die Muschel.
Thour ⁄ der persische Säbel (acinaces).

Die eigentlichen Prosodien haben sowohl im griechischen wie im armenischen System ihre Stellung über der Schriftlinie und den Buchstaben. Die Affektzeichen nehmen jedoch bei beiden eine andere Stellung ein. Der Apostroph im Griechischen oberhalb zwischen den Buchstaben, z. B. ἀλλ᾽ἐγώ, das griechische Hyphen unter der Schriftlinie, z. B. πασι‿μέλουσα, und die Diastole unterhalb zwischen den Buchstaben, z. B. ὅ,τι. Ähnlich steht das Zeichen Dzounk auf, die Zeichen Thacht und Thour aber unterhalb der Zeichenreihe.

Das Dzounk der Armenier habe ich nun gleichgestellt dem Apostroph der Griechen. Im Armenischen giebt es einer Silbe denselben Werth und dieselbe Bedeutung, als die ihr voran gehende hatte. Das stimmt mit dem Wesen des Griechischen nicht schlecht zusammen. Denn z. B. in ἀλλ᾽ἐγώ wird die enge äussere Verbindung, aus phonetischen und nicht aus inneren syntaktischen oder grammatikalischen Gründen, am besten durch ein Gleichhalten der Tonhöhe auf beiden Silben ἀλλ᾽ und ἐ ausgedrückt.

Dem griechischen Hyphen-Zeichen setze ich das armenische Thacht gleich. Denn seine Bedeutung ist im Armenischen ein Hauchen, eine sehr kurze Unterbrechung bei Angabe des Tones, vergleichbar einem unterdrückten Schluchzen beim Singen. Das stimmt mit der Absicht des griechischen

Hyphen oder Verbindungs-Zeichens überein; denn dieses steht zwischen zwei Wörtern, die sich zwar als zwei ursprünglich grammatikalisch-selbständige darbieten, wie *πασι μέλουσα*, welche aber dem Sinne nach so zu einander gehören, dass sie am besten zusammen geschrieben wurden.

Dem letzten Zeichen des griechischen Prosodie-Systemes, der Diastole oder dem Trennungszeichen, entspricht das armenische Zeichen Thour, bei dem die Stimme mit voller Kraft abwärts gleitet. Wie ein „persischer Säbel" scheidet dieses Zeichen zwei Wörter oder Silben, welche, wenn sie etwa zu eng mit einander verbunden würden, Gefahr liefen, den beabsichtigten Sinn eines Satzes zu verwirren. So könnte z. B. auch im Griechischen ein *ὅ,τι* ohne das Zeichen der Diastole oder der Trennung den Vorleser leicht dazu verführen, es wie *ὅτι* auszusprechen, was das Verständniss des Satzes erschweren und unter Umständen arg verdunkeln würde.

So haben wir denn für jedes der griechischen Prosodie-Zeichen seine Entsprechung im Armenischen, die ich nun in einer Tabelle übersichtlich zusammen stellen will, wobei man zu weiterer Vergleichung mit dem indischen Accentzeichen-System die Tabelle auf S. 62 zu Hilfe nehmen wolle.

| Griechisch. | Armenisch. |
|---|---|
| | I. Töne. |
| 1) Acut | *Sour*, schnelles Aufsteigen. |
| 2) Gravis | *Pouth*, Sinken. |
| 3) Circumflex | *Barouk*, Auf- und Absteigen. |
| | II. Zeiten. |
| 4) Longa | *Ergar*, längeres mässiges Anhalten des Tones. |
| 5) Brevis | *Sough*, kurze Tonangabe. |
| | III. Hauche. |
| 6) Spiritus asper | harte Intonation. |
| 7) Spiritus lenis | *Pouch*, weiche Intonation. |
| | IV. Affecte. |
| 8) Apostroph | ↄ oder ↄ( *Dzounk*, Gleichbleiben der Tonhöhe. |
| 9) Hyphen | *Thacht*, kurzes, schluchzerartiges Unterbrechen mit Rückkehr auf annähernd gleiche Tonhöhe. |
| 10) Diastole | *Thour*, Trennung mit plötzlichem Abgleiten der Stimme. |

Eine Bemerkung Villoteau's legt den Tonzeichen der Armenier ausdrücklich auch eine rein syntaktische Bedeutung bei. Er sagt, dass der Acut bei verneinenden, vertheidigenden, befehlenden und fragenden Sätzen, der Gravis aber über Adjektiven adverbisch oder conjunctivisch gebraucht würde. Ähnliches werden wir bei einer griechischen Tonschrift wiederfinden, die der Zeit und Entstehung nach eine Nachfolgerin der altgriechischen Prosodien ist, und auf deren Besprechung wir sogleich eingehen wollen.

## Siebentes Kapitel.

### Recitations-Zeichen der Griechen im Mittelalter.

In griechischen Handschriften des früheren Mittelalters, welche Perikopen des Neuen Testamentes enthalten, findet sich fast durchgängig der Gebrauch prosodie-artiger Zeichen in grossen Formen und mit rother Tinte noch neben den klein und mit schwarzer Tinte geschriebenen Accentzeichen. Die ältesten Denkmäler dieser Art entstammen dem 7. Jahrhundert. Ihre Evangelien- und Epistel-Lektionen, nach den Tagen des Jahres geordnet, sind sehr sorgfältig in Kapital-Formen (grossen Buchstaben) geschrieben. Die karminrothen Zeichen stehen über, zwischen und unter den Textbuchstaben. Die meisten derartigen Lektionarien gehen jedoch auf die Zeit des 10.—12. Jahrhunderts zurück, und obgleich in dieser Zeit alle übrigen Handschriften die kleine Buchstabenschrift anwenden, bilden diese liturgischen Handschriften eine alleinige Ausnahme, indem sie den Gebrauch der Kapital-Buchstaben fortsetzen. Es scheint also, als ob die biblische Autorität, die diese Perikopen besassen, das Beibehalten der alterthümlichen Schrift veranlasst habe. Es kann das als ein Beweis für ein sehr hohes Alter der hier gebrauchten Zeichen gelten. Letztere haben sich ebensowenig, als die Buchstaben, im Laufe der Jahrhunderte verändert, sie sind im 12. Jahrhundert fast genau die gleichen, als im siebenten, stehen auch noch an den gleichen Stellen. Nach dem 12. Jahrhundert nimmt aber ihr Gebrauch rasch ab, verwildert und stirbt dann nach dem 14. Jahrhundert ganz ab, nachdem auch für den Sprachtext seit dem 13. Jahrhundert die Minuskel eingetreten ist. Auch wird in dieser letzten Zeit ihres Daseins die edle Carminfarbe der Beizeichen durch ein weniger edles, brennendes Ziegelroth verdrängt.

Von den Zeichen, die uns hier beschäftigen, und die wir unter dem Namen der früh-mittelgriechischen Tonzeichen (Accente) zusammenfassen, ist keine Erklärung auf uns gekommen. Moderne Forscher haben sich ebenfalls mit ihrer Erklärung nicht abgegeben. Meist findet dieses Zeichen-System in einschlägigen Werken nicht einmal Erwähnung, oft wirft man es mit der späteren Tonschrift der griechischen Kirche (der nachher zu besprechenden spät-mittelgriechischen Tonschrift) zusammen. Eine kurze Erwähnung wird ihr von *Burney* und den aus ihm schöpfenden Musikgeschichten (*Fétis, Ambros* u. a.) zu Theil. Ihre wahre Bedeutung scheint nur *Joh. Tzetzes*[1]) erkannt zu haben, doch spricht er davon nur andeutungsweise. Am brauchbarsten zur Bildung einer Anschauung davon sind immer noch die wenigen facsimilirten Proben, die *Montfaucon* in seiner Palaeographia graeca (Paris 1701) und *Gerbert,* De cantu et musica sacra bringen, ohne ein Wort der Erklärung hinzuzufügen. Handschriften dieser Art bergen besonders die Bibliotheken von

[1]) Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874, S. 130 f.

*München, Paris,* und vor allem die aus dem Basilianerkloster San Salvadore stammende Sammlung griechischer Handschriften in der Universitäts-Bibliothek von *Messina*, die ich an Ort und Stelle kopirt und meinen Untersuchungen in erster Linie zu Grunde gelegt habe.

Bei dem Mangel an Erklärungen alter Schriftsteller sind wir also, betreffs Vergleichung der in Frage stehenden Zeichen mit den Prosodien der Alten, auf die Vergleichung der Formen und auf deren etwaige, durch eigene Beobachtung zu findende Gebrauchs-Regeln angewiesen. Was zuerst den Gebrauch der Zeichen angeht, so sind sie im ganzen nur sparsam angewendet. Es trägt keineswegs jedes Wort, geschweige denn jede Silbe ein Zeichen. Man denke sich den ganzen Sprachtext in seine einzelnen Satzglieder und Satztheile zerlegt nach Maassgabe der rhetorischen Logik und der grammatischen Syntax. Zuweilen enthält ein solches Satzglied eine ganze Reihe von Wörtern, zuweilen nur ein einziges, gewöhnlich drei bis zehn. Jeder dieser Satz-Abschnitte trägt nun je zwei Zeichen (ausser den gewöhnlichen prosodischen Zeichen der Accente und Spiritus), eins am Anfange, das andere am Ende. Fast immer sind die beiden einander gleich, nur unter besonderen Umständen ist das Zeichen am Ende ein anderes, als das am Anfange des Satzgliedes. Z. B.:

Gleiche Zeichen:

*Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ περιπάτει ὁ Ἰησοῦς ἐν τῇ γαλιλαίᾳ οὐ γὰρ ἤθελεν ἐν τῇ ἰουδαίᾳ περιπατεῖν.*

Aber ungleiche Zeichen:

*ὅτι ἐζήτουν αὐτὸν οἱ ἰουδαῖοι ἀποκτείνειν.* †

Letzteres ist stets der Fall bei dem letzten Gliede eines Abschnittes. Der Abschluss einer Periode wird nämlich ausnahmslos mit einem Kreuze † angezeigt, das nur am Ende des Schlussgliedes steht, während der Anfang dieses Schlussgliedes ein anderes Zeichen trägt, und zwar meist ein Akut-Zeichen.

Selbst wenn die Abschnitte noch so kurz sind, und gar nur aus einem einzigen kurzen Worte bestehen, — was gewöhnlich kurz vor Ende einer ganzen Lektion der Fall ist, — so treten doch zwei Zeichen, und zwar fast stets beide von gleicher Form auf, z. B.:

*ἡ ὥρα αὐτοῦ* oder *ἐγὼ οὐ κρίνω οὐδένα* †

Die Zeichen stehen nun in engster Beziehung zum syntaktischen Aufbau des Textes und zu dessen logischem Sinne, sodass man aus dem Sinne des Satzes und seiner Gliederung bereits auf seine Zeichen, und aus den Zeichen des Satzes umgekehrt auf seinen ungefähren Sinn schliessen kann, ob er nämlich fragend oder ausrufend oder einleitend usw. ist. Das will sagen, die rothen Zeichen am Anfang und Ende der Satztheile dienen der äusserlichen Angabe der Satzgliederung und des Satzsinnes. Was *Villoteau* von den armenischen Tonschriftzeichen sagt, trifft also auch für diese griechischen Recitations-Zeichen zu. Von den Armeniern wird der Akut bei verneinenden, vertheidigenden, befehlenden und fragenden Sätzen, der Gravis aber adverbisch und konjunktivisch gebraucht, wie ich oben anführte. Vermuthlich wird eine eingehendere Untersuchung der armenischen Tonschrift noch weitere Beziehungen zur Syntax ergeben. In gleicher Weise also stehen die hier in Frage stehenden frühmittelalterlich-griechischen Zeichen unter dem Einflusse und im Dienste der sprachlichen Syntax.

So wird eine besonders betonte Frage schon äusserlich angedeutet durch das Zeichen ⸗ oder (seltener) ⸗ z. B. wenn Jesus gefragt wird, wer er eigentlich wäre, so sind die Fragesätze: *Ἠλίας εἶ σύ;* und *ὁ προφήτης εἶ σύ;* umgeben von je einem solchen Zeichen vorn und hinten. Ein anderes Beispiel: Jesus wird von den Jüngern von Emaus gefragt, ob er denn nicht wüsste, was in diesen Tagen geschehen sei: *ἐν ταῖς ἡμέραις ταύταις;* Jesus fragt einen Kranken, ob er gesund werden wolle: *θέλεις ὑγιὴς γενέσθαι;* Jesus fragt die Juden, ob seine Worte sie ärgerten: *τοῦτο ὑμᾶς σκανδαλίζει;* Er fragt seine Jünger, ob sie nicht zum Feste nach Jerusalem gehen wollten: *μὴ καὶ ὑμεῖς θέλετε ὑπατεῖν;* — überall sind die Fragesätze mit jenen Zeichen versehen. So liessen sich hunderte von Beispielen anführen, fast ausnahmslos ist mit dem Gebrauche jener drei oder zwei über einander stehenden Apostroph-Häkchen eine Frage verbunden. Zuweilen wird nur ein Theil des Fragesatzes von diesem Zeichen hinten und vorn eingeschlossen, nämlich diejenigen Worte, auf denen ein besonderer Nachdruck in der Frage ruht; z. B. in dem Satze: „Oder rede ich von mir selber?“ *(ἢ ἐγὼ — ἀπ' ἐμαυτοῦ λαλῶ;)* hat das *ἢ ἐγὼ* die drei Häkchen vorn und hinten. So vermag man durch diese Zeichen mitunter sehr feine Nüancen in der Betonung hervorzubringen. Ein Beispiel diene für viele: „Ihr sucht mich zu tödten, den Menschen, der euch die Wahrheit sagt.“ Hier ist nur das eine Wort *ἄνθρωπον* von dem Zeichen umgeben; was liegt dadurch nicht für ein Nachdruck auf diesem Worte: „mich, den Menschen, das Sterbliche an mir, sucht ihr zu vernichten, meint ihr, damit auch das Unsterbliche, die Wahrheit, tödten zu können?“

Es ist mir wegen der grossen Kostspieligkeit des Druckes unmöglich, hier eine erschöpfende Darstellung des ganzen Zeichen-Systemes nach seinen Einzelheiten zu geben. Ich konnte daher nur an einigen Beispielen zeigen, in welch nahen Beziehungen jenes zu der sprachlichen Syntax steht. Betrachten wir die gegebenen Beispiele näher, so werden wir bald zugestehen müssen, dass es hauptsächlich der Tonfall ist, der diese Fragesätze als solche kenntlich macht. Es dienen die Zeichen dazu, dem Vorleser von vornherein äusserlich anzuzeigen, wo und welche Modulationen der Stimme anzuwenden sind, d. h. es sind Tonzeichen. Aber nicht im Sinne der „Noten“. Denn ein einzelnes Zeichen bedeutet nicht einen einzelnen Ton, sondern eine Tonbewegung im Sinne der „Neumen“. Die Zeichen sind Merkmale für Beugungen der Stimme oder Tonbewegungen. Sie weisen dem Recitirenden das Tonhöhen-Niveau zu, auf das er seine Stimme bei den einzelnen Satzgliedern und Wörtern gewissermaassen einzustellen hat. Hier, bei einem Fragesatze oder einem besonderen Frageworte hat er die Stimme zu erheben und so lange auf diesem fragenden Stimm-Niveau zu erhalten, als das Zeichen vor und hinter dem betreffenden Redetheile angiebt; dort, bei einem indifferenten, ruhigen, erzählenden Satze oder Redetheile hat er die Stimme auf einem tieferen Ton-Niveau zu halten u. s. f.

Die geistige Verwandtschaft dieser Recitations-Zeichen zu den Interpunktionen ist unleugbar. Aber der Form nach haben sie mit letzteren wenig oder gar nichts zu thun. Die äusseren Formen der Zeichen sind zum Theil dieselben, als die der altgriechischen Prosodien und armenischen Tonzeichen. Ich fasse die Verwandtschaften kurz in einer Übersicht zusammen, indem ich mich dabei nur an die äussere Form halten kann, da uns die Namen dieser Zeichen nicht überliefert worden sind, und die innere Verwandtschaft hier in eingehender Darlegung zu begründen, sich aus den angedeuteten Gründen verbietet.

Es sind im Ganzen 10 verschiedene Zeichen, die in den Lektionarien angewendet werden, wobei das Kreuz, das am Ende eines Abschnittes oder Satzes steht, nicht mitgezählt ist; auch die Doppelt-Schreibungen desselben Zeichens sind dabei unberücksichtigt gelassen, wie doppelter Gravis-Strich, doppeltes Häkchen statt eines dreifachen. Sämmtliche 10 Zeichen sind ihrer Form nach Entsprechungen der 10 alten Prosodien, und zwar:

| | Altgriechisch. | Armenisch. | Mittelgriechisch. |
|---|---|---|---|
| Akut | | | |
| Gravis | | | oder |
| Circumflex | | | |
| Longa | | | |
| Brevis | | | |
| Spir. asper | | | oder |
| Spir. lenis | | | |
| Apostroph | | oder | oder |
| Hyphen | oder | | |
| Diastole | | | |

Durch die Stellung der Zeichen habe ich hier angedeutet, dass einige von ihnen unterhalb, andere oberhalb der Schriftlinie stehen. Nur die Apostroph-Häkchen, sowie das Kreuz stehen zwischen den Buchstaben, jedoch mehr oberhalb als unterhalb. Ausser bei Spiritus asper und Hyphen stimmen die Zeichen auch in ihrer Stellung überein. Zweifelhaft könnte die Entsprechung überhaupt bei beiden sein. Doch werden wir bei den lateinischen Neumen dasselbe Spiritus asper-Zeichen wiederkehren sehen. Auch das Longa-Zeichen ist stark umgestaltet, wir finden aber ebenfalls für diese Entsprechung einigen Halt in den lateinischen Neumen.

Die alte Cheironomie erhielt sich, wie wir gesehen haben, in der Praxis bis in das spätere Mittelalter hinein lebendig. Ihre Zeichen wurden als bewegte im praktischen Gebrauche weiter fortgeführt, auch nachdem sich die Grammatiker ihrer bemächtigt und sie zu den Prosodien umgebildet hatten. Von dieser Zeit an gab es also bei den Griechen zwei Richtungen dieses ursprünglich einigen Zeichensystems: neben den schriftlichen, aus den cheironomisch-bewegten Zeichen entstandenen Prosodien (die je länger je mehr die Erinnerung an ihre Abstammung zurücktreten liessen, sodass sie gar nicht mehr als Tonzeichen, sondern als rein grammatikalische fungirten) bestanden deren Urbilder in der volksthümlichen, nicht-schriftlichen Praxis fort, bis auch diese einer schriftlichen Fixirung gewürdigt wurden. Das geschah in weit späterer Zeit, nachdem die Prosodien schon Jahrhunderte lang in grammatischer Funktion bestanden hatten. Währenddem hatten sich natürlich beide, ihrer verschiedenen Bestimmung gemäss, auch verschieden entwickelt, und erschienen nun, obgleich ursprünglich ein und dasselbe, und obgleich sie diesen gemeinsamen Ursprung nie ganz verleugnen konnten, doch als verschiedene Zeichensysteme, sodass beide nebeneinander Verwendung fanden: das eine als zur Sprachschrift gehörend, das andere als zu dieser hinzutretend. Das erstere ist ursprünglicher in seinen Zeichenformen, das letztere dafür wieder selbständiger in seiner musikalischen Bedeutung.

Die eigentliche Bestimmung der früh-mittelalterlichen Recitations-Zeichen ist jedoch immerhin noch keine rein musikalische; das grammatische Element wiegt hier viel zu schwer, als dass man dieses Zeichen-System bereits eine wirkliche Tonschrift im ausschliessenden Sinne des Wortes nennen könnte. Schon ihre äussere Anwendung, die die Satzeintheilung und Wortgliederung markirt, beweist, dass die Zeichen für das Vorlesen

oder Recitiren der Bibel-Lektionen einen schriftlichen Anhalt bieten sollten. Sie zeigten dem Vorleser an, wo er die Stimmlage besonders tief oder hoch einstellen und eine Pause machen sollte, damit er, geleitet durch den Blick auf das Buch, seine Recitationsweise dem Sinne der Sätze und deren Gliederung gemäss einrichten konnte. Solch eine Recitation war schon kein blosses Sprechen mehr. Zu dem Sprechgesang oder accentus, der der griechischen Sprache (als einer metrischen) an sich schon in besonderem Maasse eigen war, trat noch ein anderes musikalisches Element, das der Phrasirung. Dadurch gewann der sprachliche Zugesang eine straffere musikalische Gestaltung. Doch war dieser recitatorische Vortrag auch noch kein Gesang im heutigen Sinne des Wortes. Denn die sich aus dem periodisirten Zugesang (accentus) ergebende Melodie war naturgemäss mehr eine zufällige, als eine beabsichtigte, und nicht ihrer selbst wegen entstanden. Es war nicht ein Gesangs-Vortrag, sondern ein bis zum Gesang gesteigerter Lese-Vortrag, ein Mittelding zwischen dem, was Aristides Quintilianus *συνεχὴς* und *διαστηματικὴ φωνή* nennt. Dieses Mittelding zwischen Singen und Sprechen selbst nennt Aristides die *μέση φωνή*.[1])

Zwischen jenen beiden Gegensätzen steht also die Recitation ihrer Entstehung, ihrem Wesen und ihrer Wirkung nach. Sie kennt die Regeln des Gesanges und benützt sie, aber sie wendet dieselben nicht immer an und führt sie nicht streng durch. Ihre Tonbewegungen sind schärfer musikalisch ausgeprägt, ihre Gliederung tritt mehr hervor, als die der freien Rede. Was die Recitation dem Gesange am meisten anähnelt, ist besonders die formelhafte Ausbildung der Schlusstonfälle. Wie ein Gedicht in einzelne Strophen und die Strophe in einzelne Verse zerfällt, welche — je freier die Dichtung (z. B. die dithyrambische), desto mehr — von verschiedener Länge sein können, so ordnet sich die Recitation in einzelne Perioden, und diese gliedern sich in Sätzchen und Satztheile nach Maassgabe des grammatikalischen Satzbaues. Zwischen den einzelnen Satzgliedern findet je eine grössere oder kleinere Pause Statt; vor einer solchen bildet also die Stimme eine Kadenz, d. h. einen Tonfall, der je nach dem Forderniss des Sinnes aufsteigend oder absteigend, länger oder kürzer, weiterführend oder ganz abschliessend ausfällt. Auf diese Kadenzformeln legte man ein grosses Gewicht; alle anderen Theile der Glieder wurden gleichgiltiger behandelt. Dass nach solcher Kadenz der Anfangston des folgenden Gliedes einer besonderen Bezeichnung bedurfte, ist selbstverständlich. So sehen wir denn, dass zur schriftlichen Darstellung dieser Recitations-Tonformeln gewisse Zeichen besonders bei Anfang und Ende der einzelnen Satzglieder nöthig waren und für einfachere Verhältnisse auch ausreichten. In dem zuletzt besprochenen Zeichensysteme mit seinen Neumen am Anfang und Schluss der Sätzchen besitzen wir eine derartige Recitations-Tonschrift.

Die vielgeglaubte Angabe ***Burney***'s, dass dies Zeichensystem schon im fünften Jahrhundert n. Chr. nachzuweisen sei, beruht auf einem Missverständniss des englischen Schriftstellers. Er beruft sich auf ***Montfaucon***, der eine griechische Handschrift der Königlichen (jetzt National-) Bibliothek in Paris bespricht.[2]) Sie ist im 7. Jahrhundert geschrieben, wie Montfaucon ausdrücklich bemerkt, und mit den rothen Tonzeichen eben besprochener Art versehen. Da aber der Inhalt auf S. Ephrem zurückgeht, so meinte

[1]) *Τῆς κινήσεως [φωνῆς ἐστιν] ἡ μὲν συνεχὴς, ἡ δὲ διαστηματικὴ, ἡ δὲ μέση. Μέση δέ ἡ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη. ἡ μὲν οὖν συνεχής ἐστιν, ᾗ διαλεγόμεθα. μέση δὲ, ᾗ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα.* (p. 7.)

[2]) Montfaucon, Palaeographia graeca S. 214, mit Facsimile der hs. 1905.

Burney irrthümlich, S. Ephrem habe sie geschrieben oder doch wenigstens bereits die besagten Zeichen gekannt und angewendet. Wenn es nun auch durchaus wahrscheinlich ist, dass die früh-mittelgriechischen Neumen schon im 5. Jahrhundert bekannt waren, so ist doch ihre thatsächliche Anwendung nicht vor dem 7. Jahrhundert nachzuweisen. Bis jetzt ist es nicht gelungen, ältere Proben davon vorzulegen. Dies Loos theilt die früh-mittelgriechische Tonschrift mit ihren Vorgängern, den Prosodien. Auch diese sind vor dem 7. Jahrhundert im praktischen Gebrauche nicht nachzuweisen, obgleich die Prosodien, wie wir doch sicher wissen, schon seit über einem halben Jahrtausend bekannt gewesen sind. Das scheint befremdlich, ist aber nach unseren Anschauungen von der Entwickelung der Neumenschriften aus der Cheironomie nur ganz natürlich. Bis dahin lebten die Prosodien gleichwohl, nur noch nicht im allgemeinen Schriftgebrauche: sie lebten in der Theorie der Grammatiker einestheils und in der Praxis der Cheironomiker anderntheils, um im 7. Jahrhundert plötzlich von diesen beiden Seiten aus im allgemeinen Schriftgebrauche aufzutauchen. Die Grammatiker verwandten sie natürlich als Mittel zur Bezeichnung sprachlicher Erscheinungen, nämlich des Zugesanges (accentus, prosodia); die Cheironomiker aber benützten sie als Mittel zur Bezeichnung rein tonlicher Erscheinungen, als neumatische Tonschrift.

Schon im 8. Jahrhundert erscheint sodann ein drittes griechisches Tonzeichen-System, das ich das **spät-mittelgriechische** nenne. War das früh-mittelgriechische noch nicht eine vollkommene, musikalisch-echte Tonschrift, so ist es dieses in ganzem Sinne des Wortes. Es hat sich durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten. Die moderne Tonschrift der heutigen Griechen ist aus der spät-mittelgriechischen direkt hervor gegangen. Die modernen Griechen wenden bekanntlich die Linien-Notenschrift der Abendländer nicht an, sondern besitzen für den liturgischen Gesang ihre eigene und sehr fremdartig aussehende Tonschrift, die ihre Zeichen der vorliegenden entnahm.

Auch in diesem späteren mittelalterlichen Zeichen-Systeme sind einzelne verwandte Züge mit dem der Prosodieen der alten Griechen aufzuweisen. Hier finden wir die alten Prosodien Acut, Gravis und Apostroph nicht nur mit überein stimmenden Formen, sondern auch mit den gleichen Namen wieder, was wohl jeden Widerspruch gegen die Verwandtschaft beider Systeme von vornherein ausschliesst.

Ferner stimmt ein Zeichen der spät-mittelgriechischen Tonschrift mit dem der alt-griechischen Prosodie der Kürze (Brevis) in der äussern Form überein und hat auch einen gleich-bedeutenden Namen, nämlich *πετασθή* = impetuosa „die stürmische, flüchtige, schnelle Prosodie“. Ebenso hat ein Häkchen, das schon als *προσῳδία (ὑπο)διαστολή* bei den Alten diente, den Namen *τζάκισμα* = distractio „Trennung, Bruch“, was ja der Bedeutung *διαστολή* = separatio „Trennung“ ganz gleichkommt. Auch ein Zeichen, das mit dem Circumflex überein stimmt, findet sich in dem *ἐλαφρόν*, ohne freilich weiteren Anhalt für seine Abstammung vom Circumflex zu bieten. Ferner giebt es ein Zeichen von der Gestalt der Longa, *ἴσον* genannt. Schliesslich sind vier Hauchzeichen oder *πνεύματα* vorhanden, von denen das Zeichen der *ὑψηλή* (eigentlich „die hohe“) an das des Spiritus asper ⊢ oder ⌊ erinnert (vergleiche auch die Form des Spiritus lenis im Altgriechischen ⊣ mit

armenisch ✓). Der Name dieses Zeichens, der oft auch *φυλή, φιλή* geschrieben wird, erinnert andererseits wieder an die griechische Bezeichnung des Spiritus lenis, nämlich *προσῳδία ψιλή*. Die Übereinstimmungen des altgriechischen und spät-mittelgriechischen Tonzeichen-Systemes sind mithin ziemlich vollständig:

| | Altgriechisch. | | Spät-mittelgriechisch. | |
|---|---|---|---|---|
| I. Töne. | Akut | / | *ὀξεῖα* | / |
| | Gravis | \ | *βαρεῖα* | \ |
| | Circumflex | ∩ | *ἐλαφρόν* | ∩ |
| II. Hauche. | Spir. asper | ⊢ } *πνεύματα*, z. B.: | *(ὑ)ψηλή* | ⸢ |
| | Spir. lenis | ⊣ } | | |
| III. Zeiten. | Longa | — | *ὀλίγον* | — |
| | Brevis | ∪ | *πεταστή*, die stürmische, schnelle | ∪ |
| IV. Affecte. | Apostroph | ᾽ | *ἀπόστροφος* | ᾽ |
| | Diastole | ..., ... | *τζάκισμα* | , |

Eine hier besonders wichtige Eigenheit des spät-mittelalterlichen Tonzeichen-Systemes ist seine Eintheilung in vier grosse Zeichen-Gruppen: 1) in „Töne“ *(τόνοι)*, 2) in „Hauche“, 3) in Zeichen der „Akoluthie“ und 4) der „Cheironomie“. Diese Viertheilung erinnert umso mehr an die Gruppen des altgriechischen Prosodie-Systemes, als ja die Namen „Töne“ und „Hauche“ für zwei der Zeichenklassen daselbst ebenfalls vorkommen. Im spät-mittelgriechischen System bezeichnen die „Töne“ ein Fortschreiten der Tonbewegung um einen Halb- oder Ganzton, die „Hauche“ aber einen Melodiesprung um eine Terz oder Quinte.

Ferner möge an die Hindeutungen auf dieses Tonzeichen-System erinnert werden, die bereits in den (auf S. 61 besprochnen) Erklärungen der alten Grammatiker über das Ison enthalten sind. Schliesslich wird man zu den Namen vieler von den späteren Zeichen, die in adjectivisch-feminialer Wortform vorkommen, wie *ἴση, ὀξεῖα, πεταστή, ὑψηλή, χαμηλή, βαρεῖα*, kaum ein anderes Substantiv ergänzen können, als das Wort *προσῳδία* selber.

Gegenüber dem früh-mittelgriechischen Tonzeichen-System bezeichnet das spät-mittelgriechische eine rein musikalische Gesangsschrift, während jenes ältere offenbar nur einer einfachen Recitation gedient hat. Hier haben wir es also mit der Weiter-Entwickelung eines einfachen Systemes nach Seiten einer echten Tonschrift zu thun, und es kann kein Zweifel sein, dass diese Entwickelung nicht ohne Zuhilfenahme fremder Elemente zu Stande kommen konnte. Einem ähnlichen Prozesse werden wir bei der Tonschrift der römischen Kirche wieder begegnen. Aber beide haben ganz verschiedene Wege genommen. Im übrigen ist das Tonzeichen-System der griechischen Kirche bisher so wenig untersucht worden, dass es einer ganz ausgedehnten Behandlung bedarf, um es völlig klar zu legen. Wenn eine solche Arbeit mit Glück beendet sein wird, dürften der Musikgeschichte bei der Fülle der jetzt unbenützt liegenden Denkmäler mittelalterlich-griechischer Musik ungeahnte Aufschlüsse zu Theil werden.

## Achtes Kapitel.

### Das Verhältniss der Accente zu den Neumen bei den Lateinern.

In der lateinischen Schrift ist die Anwendung von Accenten heutigen Tags nicht mehr gebräuchlich. Indessen zu allen Zeiten ist sie hier nur ausnahmsweise benützt worden, nämlich wenn besondere grammatische Schwierigkeiten der Betonung vorlagen, und meist nur als graphisches Hilfsmittel, um gleich-geschriebene, aber verschieden auszusprechende Wörter durch die Schrift zu unterscheiden. Der des Lateins kundige Leser bedarf ihrer überhaupt nicht, weshalb sie selbst in solchen Fällen zu den Zeiten des lebendigen Lateins nur geringe Verwendung fanden. Trotzdem waren, wie wir sahen, die griechischen Prosodien bei den Römern des ausgehenden Alterthumes allbekannt. Aber ihr Gebrauch bezog sich nicht auf die blosse Sprachschrift. Da die lateinischen Schriftsteller über die musikalische Natur dieser Accente ebenso gut unterrichtet waren, als die griechischen, und die Grammatiker sie auch besonders besprechen, sonst aber eine praktische Verwendung dafür nicht hatten, so kann es nicht befremden, wenn ihre Verwendung bei den Lateinern allmählich ganz in den Dienst der Musik gestellt wurde.

Bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. spricht *Aulus Gellus* des öfteren von den Accenten der Lateiner als von Tonzeichen. So berichtet er beispielsweise, dass P. Nigidius den höchsten Ton die *prosodia acuta* nennt.[1]) Auch er kennt die vier Untertheilungen der Accente und nennt die vier Gruppen — bedeutsam genug — mit lateinischen Namen, die bereits „von Gelehrten früherer Zeiten“ herrührten. Seine wichtigen Worte sind: Quas Graeci προσῳδίας vocant, eas veteres docti tum notas vocum, tum moderamenta, tum accentiunculas, tum voculationes appellant.[2])

Die Übertragung der griechischen Prosodien nach dem Westen reicht noch in das Alterthum. Die lateinischen Grammatiker übernahmen sie bewusster Weise von den griechischen. Aber die Lateiner haben sich doch in der Praxis nicht ganz an die Erklärungen der griechischen Grammatiker gebunden. Wenigstens erscheinen mit der Zeit nur den Lateinern eigene Auffassungen der Accente. Das lag in der Natur der Sache. Denn während die Zeichen der Zeit (Länge und Kürze) in der griechischen Schrift fast überflüssig waren, weil die langen und kurzen Vokale meist schon durch verschiedene Buchstaben-Formen unterschieden wurden, waren sie dem Lateiner, der solche Buchstaben-Unterschiede nicht hatte, schon viel nöthiger. Umgekehrt waren aber den Lateinern die Hauchzeichen nichts nütze, denn sie hatten den Buchstaben h, der den Griechen abging. Mithin mussten hier mit der Zeit Verschiebungen eintreten.

[1]) Noctes Atticae XIII 26, 3: Summum autem tonum προσῳδίαν acutam dicit et quem accentum nos dicimus, voculationem appellat.

[2]) ebenda XIII cap. 6.

Auch die Übertragung der Accent-Namen ist nicht ohne Interesse. Die oben wieder gegebenen Bezeichnungen bei Aulus Gellius: 1) notae vocum, 2) moderamenta, 3) accentiunculae, 4) voculationes dürften wohl schon auf eine besondere Auffassung der Römer von den Accenten hinweisen. Auch *Diomedes*[1]) bringt mehrere Übertragungen des Ausdruckes Prosodiae:

Accentus quidem fastigia vocaverunt, quod capitibus literarum apponerentur. Alii Tenores vel Tonos appellant. Nonnulli acumina definire maluerunt.

Die Accente nannte man Erhebungen, weil sie über die Köpfe der Buchstaben gesetzt werden. Andre nennen sie Tenores oder Töne, Einige wollten sie wieder lieber als „Spitzen" bezeichnet wissen.

Mir scheint, dass diese vielfachen Versuche, die Prosodien auch ihren Namen nach im Lateinischen heimisch zu machen, der beste Beweis sind für die allgemeine Absicht, sie in's praktische Leben und in praktischen Gebrauch überzuführen. Ihre Brauchbarkeit für die lateinische Schrift war aber, wie gesagt, gering. Zudem war ja auch die lateinische Sprache noch in aller Munde, und wir kennen keinen ernsthaften Versuch, jenes Prosodien-System der lateinischen Sprachschrift zu appliciren. Mithin bleibt kaum etwas anderes übrig, als zu vermuthen, dass man die Accente schon früh in Aussicht nahm für einen musikalischen Gebrauch, für den sie ja auch ihrem Wesen nach erfunden waren und sehr gut taugten.

Die alte Lehre von den Ton-Prosodien war im Abendlande lebendig bis in's 7. Jahrhundert, und nicht bloss in Italien, sondern auch z. B. in Spanien. Das ersieht man aus den Erklärungen *Isidors von Sevilla*[2]), die ich hier wörtlich anführe: „Accentus, der griechisch prosodia heisst, hat seinen Namen aus dem Griechischen. . . . Die Lateiner haben auch andere Namen. Sie nennen nämlich die Accente auch toni und tenores[3]), weil dabei der Ton wächst und nachlässt. . . . Akut wird ein Accent genannt, weil er die Silbe verschärft und erhöht; gravis, weil er sie herunter drückt und erniedrigt. Dem Akut entgegen gesetzt ist der Circumflex, weil er aus dem Akut und Gravis besteht. Denn mit dem Akut beginnend, endet er in den Gravis aus, und während er in dieser Weise auf und absteigt, bildet sich der Circumflex. Akut und Circumflex aber sind sich darin ähnlich, dass beide die Silbe heben; der Gravis jedoch ist beiden entgegen gesetzt, denn immer drückt er die Silben herab, während jene sie heben."

Noch am Ende des 8. Jahrhunderts erklärt Beda: der Accentus sei der Zugesang, der uns die Tonfälle (syllabas) zu der Melodie der Stimme kennen lehrt[4]) und, offenbar in Anlehnung an ihn, sagt sodann der Angelsachse *Alkuin* im Frankenlande, der Accentus sei ein bestimmtes Gesetz und die Regel, wie man die Silbe heben und senken solle.[5])

---

[1]) De oratione et partibus orationis.

[2]) Origines lib. I cap. XVIII. Isidor lebte 560—636.

[3]) Vgl. *Quintilian* 1, 5, 22: Adhuc difficilior observatio est per tenores vel accentus, quas Graeci προσῳδίας vocant. Vgl. Cicero Orat. 17, wo er den Accentus auch sonus nennt, und ebenda 18. vox. — Übrigens entnahm Isidor seine Erläuterungen meist aus den grammatischen Schriften des Servius, Donatus und Priscianus.

[4]) de Orthographia: Accentus autem est quasi adcantus dictus, quod ad cantilenam vocis nos facit cognoscere syllabas.

[5]) Grammatica: Accentus est certa lex et regula ad levandam et comprimendam syllabam.

Der „Silben“ aber gäbe es vier: Accent oder Ton (tenor, nachher accentus genannt), Hauch (spiritus), Metrum (tempus) und Rhythmus (numerus). In der Aufstellung einer Gruppe für Rhythmus-Accente unterscheidet sich Alkuin von den alten Grammatikern. Die Gegenüberstellung der Metriker und Rhythmiker, die bei den lateinischen Grammatikern dieser Zeit eine Rolle spielt, dürfte dies mit veranlasst haben.

Die Messung von Längen und Kürzen im Singen richtig anzuwenden, nannten die Musiker *numerose canere.* Die Zeitabmessung oder die richtige Abwechselung der Längen und Kürzen hiess *Rhythmus (ῥυθμός)* oder *numerus.* Der Verfasser der Musica enchiriadis, als den man fälschlich Hucbald nennt, erklärt das rhythmische Singen folgendermaassen:[1])

Quid est numerose canere? Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sint longae, attenditur: ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea quae diu, ad ea quae non diu legitime concurrant et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur . . . Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora qua coepit.

Das numerose canere erfordert, dass man, wie man (beim Sprechen) darauf achtet, wo man längere und wo kürzere Sprachsilben vor sich hat, so auch (beim Singen) darauf achtet, welche Töne lang und welche kurz sein müssen, damit das, was lang, im Verhältniss zu dem, was nicht lang (zu singen) ist, gesetzmässig dahinlaufe und die Cantilene gleichsam in metrischen Versfüssen taktirt werde . . . Daher ist also numerose canere soviel, als in langen und kurzen Tönen die nöthigen Zeiteinheiten abmessen, und sie nicht an einzelnen Stellen langziehen oder mehr zusammen ziehen, als nöthig ist, sondern die Stimme nach dem Skandir-Gesetze halten, damit die Melodie in demselben Zeitmaasse beendigt werden kann, wie sie anfängt.

Das Verhältniss der Länge zur Kürze der Silben ist das von 2 : 1; d. h. die Länge enthält zwei Kürzen, oder die Kürze ist die Hälfte der Länge. Das sprechen fast alle alten Grammatiker aus, am deutlichsten S. Augustinus in den Worten[2]): „Wie in den Zahlen die erste Progression die von 1 : 2 ist, so schreiten wir bei den Silben von der Kürze zur Länge fort, sodass die Länge das Doppelte an Zeit haben muss, und demgemäss zwei Zeitlängen (enthält).“[3]).

Hiermit stehen wir auf einem Grenzgebiete zwischen der antiken Metrik und der mittelalterlichen sogenannten Mensuralmusik, wie sie in der Musiktheorie seit dem 13. Jahrhundert erscheint. Es ist ein Nachhall der antiken Metrik, wenn in der letzteren als das vollkommene Maassverhältniss (tempus perfectum genannt) der dreitheilige Takt, der auf der Eintheilung von 1 : 2 beruht, angesehen wird. Ihm gegenüber gilt als der unvollkommene Takt (tempus imperfectum) der uns heutzutage einfacher erscheinende zweitheilige mit dem Verhältniss 1 : 1 (oder 2 : 2). Auch hieraus ersieht man, dass die antike Metrik nicht urplötzlich spurlos im Sande verlaufen ist. Freilich, in der Dichtkunst scheint sie plötzlich abgebrochen worden zu sein, verdrängt durch ein Prinzip, das Länge und Kürze unberücksichtigt liess.

[1]) Gerbert Scriptores I, 182 f.

[2]) Musica Lib. 2 cap. 30: Ut in numeris ab uno ad duo est prima progressio, ita in syllabis a brevi ad longam progredimur, ita ut longa duplum temporis habere debeat, ac per hoc duo tempora.

[3]) Vgl. Alcuin, Grammatica, der als Tempus-Zeichen angiebt: unum vel duo. S. auch oben Kap. V, S. 60.

Dennoch lebte die antike Metrik durch das ganze Mittelalter hindurch fort, und man kann ihren Spuren noch bis heute nachgehen; aber nicht in der Dichtkunst, sondern in der Musik.

Die Hauchzeichen spielen unter den Accenten bei den lateinischen Grammatikern die am schwersten verständliche Rolle. Man begreift nicht, warum auch die Lateiner besondere Beizeichen anerkannten für Laute, die sie doch mit ihren Buchstaben genügend bezeichnen konnten. Dennoch muss man die Bestimmung der Hauchzeichen für eine musikalisch ebenso wichtige halten, wie die der „Töne“ und der „Zeiten“, da sie ja den beiden anderen Klassen von Prosodien als gleich-berechtigte Gruppe gegenüber stehen. Die alten Grammatiker sind auffällig schweigsam betreffs des musikalischen Wesens dieser Klasse von Zugesangs-Zeichen; indessen giebt die diesbezügliche Erklärung Isidors von Sevilla, sorgsam ins Auge gefasst, einige Auskunft. Er sagt lib. 1, cap. 4. De literis latinis:

Aspiratio enim est sonus uberius elevatus (elatus), cui contraria est prosodia sonus aequaliter flexus.

„Der Hauch ist nämlich ein reichlicherer erhobener Ton; die ihm entgegen gesetzte Prosodie ist der gleichmässig fortschreitende Ton (die gleichmässig abgebeugte Tonbewegung).“

Die Prosodie-Gruppe der gleichmässig fortschreitenden Tonbewegung ist aber die der „Töne“ (Acut, Gravis, Circumflex). Der Unterschied zwischen beiden Gruppen ist also ein rein musikalischer. Die „Töne“ bezeichnen die einzelnen Stufen des mittelalterlichen diatonischen Ton-Systemes. Das liegt auch schon in dem Worte Ton selbst, denn τόνος, tonus hat bei den Musik-Schriftstellern des Alterthumes und Mittelalters dieselbe Bedeutung, die wir damit verbinden, nämlich „Tonhöhe oder Tonstufe“. Derselbe Isidor, der den „Tönen“ die „Hauche“ als anders geartete Tonbewegungen gegenüber stellt, erklärt ja ebenda selbst das Wort „Ton“ folgendermaassen:

Tonus est acuta enunciatio vocis; est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit. Cuius genera in quindecim partibus musici diviserunt.

Der Ton ist die deutliche Artikulation der Stimme, denn er ist der melodische Unterschied und die (melodische) Quantität, die sich in dem Zugesange und Aushalten der Stimme findet. Die Musiker haben sie in Abarten in 15 Theile getheilt.

Die Accente der „Töne“, Acut, Gravis, Circumflex, geben also jeder eine einzelne Tonstufe des Ton-Systemes einfach und ohne Umschweife an. Ist nun die Prosodie des *Hauches* „ein reichlicherer erhobener Ton“, welcher der „gleichmässig fortschreitenden“ Prosodie des *Tones* entgegen gesetzt ist, so bedeuten offenbar die Zeichen des Spiritus asper und lenis auch reichlichere Tonbewegungen, die nicht einfach und gleichmässig von einer Tonstufe zur andern fortschreiten, sondern auf mehreren Tonstufen lagern. Es sind kurz gesagt Ligaturen, Portamente oder Schleifer. Wir werden dies später auch thatsächlich bestätigt finden.

Hieraus ersieht man deutlich, dass das frühe lateinische Mittelalter die Accente schon nicht mehr als blosse sprachliche Elemente, sondern bereits als musikalische Schriftzeichen auffasste. Diesen Übertritt der Accent-Zeichen in den ausschliesslichen Dienst der Musik können wir leider nicht mehr genau verfolgen. Er ist vermuthlich nur allmählich vor sich gegangen. Nach dieser Zeit ersehen wir denn, dass die Accente der

Grammatiker, die doch nicht nur Töne, sondern auch Zeiten und Hauche (Metrum und Rhythmus) bezeichneten, sich ganz zu melodischen Zeichen umgebildet haben. Dabei sind natürlich die drei „Töne“ Akut, Gravis und Circumflex, die von Anfang an melodische oder blosse Tonzeichen waren, in ihrer Bedeutung sich gleich geblieben; aber die andern Klassen der Prosodien haben ihre Bedeutung geändert. Auch die „Hauche“ und „Zeiten“ bedeuteten nunmehr Tonschritte, und so ergaben sich denn (an Stelle der ursprünglichen drei) aus den 7 alten Prosodien auch 7 Tonzeichen.

Diese Zeichen mit ihren Namen sind uns glücklicher Weise in einer Handschrift des früheren Mittelalters aufbewahrt geblieben. In der nur fragmentarisch vorhandenen Handschrift No. 318 des Klosters Montecasino, betitelt ***De musica antica et nova***, findet sich nämlich im 85. Kapitel eine Tabelle der Neumen-Zeichen, die für uns überaus wichtig ist. Das Kapitel trägt die Überschrift: ***De accentis vel nomina notae*** (nominibus notarum). Man wird in der Tabelle ohne weiteres sowohl die Namen als auch die (zum Theil veränderten) Zeichen der griechischen Prosodien wieder erkennen. Sie ist facsimilirt in Coussemaker's Histoire de l'harmonie etc. tab. 37.

| | | |
|---|---|---|
| Prima, accentus acutus | facta est sic: | |
| Secunda, accentus gravis | „ „ „ | |
| Tertia, percussionalis brevis | „ „ „ | |
| Quarta, percussionalis longa | „ „ „ | |
| Quinta, inflatilis | „ „ „ | |
| Sexta, circumflexa | „ „ „ | |
| Septima, muta | „ „ „ | |

Die alte Gruppirung dieser ***Noten*** oder ***Accente,*** wie die Zeichen ausdrücklich genannt werden, ist hier noch deutlich erkennbar, nur dass die Circumflexa an sechster, statt an dritter Stelle steht. Rücken wir sie an ihren ursprünglichen Platz, so erhalten wir die drei Gruppen:

1) Accentus: Acutus, Gravis, Circumflexa.
2) Tempora (Percussionales): Brevis, Longa.
3) Spiritus: Inflatilis, Muta.

Die Feminin-Formen (Circumflexa, Longa, Muta) deuten auf den griechischen Gattungs-Namen ***Prosodia*** zurück. Die Formen der „Töne“ sind unverkennbar die alten griechischen, nur eckig, scharfkantig ausgeprägt, gewissermaassen gothisirt. Die „Zeiten“ heissen hier ***Percussionales,*** erinnernd an das „Taktschlagen“ (percussio). Die Longa behielt ihr altes Zeichen, während das Zeichen der Brevis, der Halbkreis oder ursprünglich die Null, sich zum gothischen Punkte verdickt hat. Die „Hauche“ haben die Namen ***inflatilis,*** die Gehauchte (von inflare, anblasen, anhauchen), und ***muta,*** die Stumme; d. h. letzteres Zeichen ist das des Spiritus lenis oder des schwachen, stummen Hauches *(ψιλή)*, ersteres aber das des starken Hauches oder Spiritus asper. Deutlicher erkennbar ist die ursprüngliche griechische Form der Prosodia dasia ⊢ in dem Zeichen, wie es die lateinischen Neumationen des frühen Mittelalters aufweisen, nämlich in der Gestalt . Diese Figur ist offenbar durch Brechung der geraden Linien entstanden, genau so wie aus der Antiqua sich die longobardische Schrift bildete. Denn ein Hauptmerkmal dieser Neumen-Zeichen

ist dies: dass sie, ausnahmslos und ausschliesslich, allein in Verbindung mit der sogenannten langobardischen Schrift auftreten.

Diese sieben Zeichen, deren Herleitung von den altgriechischen Prosodien also keinerlei Zweifel unterliegen kann, sind nun genau dieselben, deren sich die ältesten Neumationen bedienen. Es sind jene sieben Zeichen, welche einer späteren Zeit den Anlass gegeben haben, in einer dunkeln Erinnerung an ihren ursprünglichen Gebrauch dem Papste Gregor I. die Erfindung einer Tonschrift mit sieben Zeichen zu zuschreiben. Dass diese nicht die 7 ersten Buchstaben waren, habe ich oben (S. 19 f.) gezeigt. Wohl aber reicht die Anwendung der 7 Prosodien als Tonzeichen thatsächlich in Gregor's Zeit.

Hiermit dürfte denn die Frage nach dem Ursprunge der abendländischen Neumen endgiltig gelöst sein, wir können uns ihrer Entzifferung zuwenden.

Mit dem Übergang der antiken Prosodien in den ausschliesslichen Gebrauch der Musik ging eine grosse Veränderung mit ihnen vor. Sie waren ja nun nicht mehr Recitations-Accente, die für den sprachlichen Zugesang vollkommen ausreichten, sondern sie wurden Tonzeichen, die für die viel grösseren Ansprüche ihrer neuen musikalischen Bestimmung theilweise unzulänglich waren und immer weniger dieser Bestimmung genügten, je mehr sich die musikalischen Anforderungen erweiterten und vermehrten. Hatte der alte Recitations-Gesang sich mit einem geringen Tonumfange und mit engen Tonbewegungen begnügt, so war dies in dem rein musikalischen Gesange keineswegs der Fall. Hier kamen nicht nur diatonische Fortschreitungen oder Terzensprünge in Frage, sondern auch Quarten-, Quinten- u. a. Sprünge der Melodie, sowie verwickeltere Tongänge, die in dem alten Accentuations-Systeme niemals in Betracht gezogen wurden, weil sie in der Recitation nicht vorkamen. Damit war diese neue Tonschrift vor die Alternative gestellt: entweder sich stetig zu erweitern, oder aber unzulänglich zu bleiben. Nur wo sie sich auf die alte Recitation beschränkte, da war sie an ihrem richtigen, ihr eigenen Platze, für den sie geschaffen war.

Dies ist der Schlüssel zum Verständniss der Neumen. Ihrem eigenthümlichen, ursprünglichen Wesen nach sind sie Recitations-Zeichen, und nicht Tonzeichen. Verlangte man mehr von ihnen, so that man ihnen Unrecht. Auf solch unbilliges Verlangen sind die im ersten Kapitel unsrer Untersuchung dargelegten Klagen des späteren Mittelalters über die Unsicherheit der tonlichen Bedeutung der Neumen zurück zuführen. Schon das 10. Jahrhundert verstand den eigentlichen Zweck der Neumen nicht mehr ganz. Dieses Jahrhundert aber war es, das durch die Einführung der Sequenzen und andre Umstände eine Reformation des Kirchen-Gesanges hervorgebracht hat. Bis dahin hatte die Kirchenmusik einen Zeitraum von acht Jahrhunderten durchlaufen, sicherlich Zeit genug, um sich gründlichst umzugestalten und von ihrer ursprünglichen Einfachheit allmählich zu einer grösseren Mannigfaltigkeit des Gesanges überzugehen.

## Neuntes Kapitel.

### Die tonliche Bedeutung der Accent-Neumen.

Bei den Indern fanden wir bereits einen sogenannten **Mittelton**, der die „indifferente Mitte“ zwischen dem hohen Tone (Udâtta, nach Form, Namen, Einordnung in die Accentgruppen und Bedeutung entsprechend dem griechisch-lateinischen Acut, oder dem Sour der Armenier) und dem tiefen Tone (Anudâtta, ebenso entsprechend dem griechisch-lateinischen Gravis, oder armenischen Pouth) anzeigt.[1]) Er ist nicht eigentlich ein „Accent“, da man gar kein Zeichen dafür eingeführt hatte, sondern er tritt bei jeder Silbe ein, die keinen der drei Accente oder „Töne“, nämlich weder Udâtta, noch Anudâtta noch Svarita, aufweisen kann. Sein Name ist Prachaya (oder Prachita), d. h. „Anhäufung“, nämlich eines sich wiederholenden Tones, weil sich dabei mehrere Töne derselben Tonhöhe einander folgen. Das bedeutet: der Prachaya ist nichts anderes als die Tonwiederholung auf einer Tonhöhe, auf der sich die Stimme solange hält, bis sie bei Änderung der Silben-Betonung aufwärts oder abwärts von ihm abweicht. Die dem Svarita (Circumflex) folgenden accentlosen Silben — so sagt Haug[2]) — haben den Ton des Udâtta (Akut), sie sind udâtta-artig; das geht solange fort, bis wieder eine Udâtta-Silbe folgt. Die diesem unmittelbar vorher gehende Silbe hat dann nothwendiger Weise den Anudâtta-Strich, z. B. *mè gange yamune sarasvatî̲* usw. Hier folgen auf *me*, das den Svarita hat, zusammen neun Silben, alle im Prachaya-Ton, d. h. sie lauten wie Udâtta, ohne es zu sein, nur die letzte Silbe *ti* hat Anudâtta- (Gravis-) Strich. Das gleiche in geringerem Umfange bieten die Silben *bhavantu* und *(sra)vantu nah* in unserm Beispiele auf S. 51 dar. — Die Ekasruti oder der *Tâna* (lautlich = griechisch τόνος, tonus) wird oft mit Prachaya identificirt. Wahrscheinlich bezieht er sich auf monotone Lesung mit Unterdrückung aller Accente, wie sie beim Opfer vorgeschrieben und auch sonst in der Recitation der Vedas gestattet ist, während Prachaya nur nach einer Svarita-Silbe, also bloss in einem accentuirten Texte eintreten kann. Man vergleiche nur unser Noten-Beispiel auf S. 51, um sogleich die wichtige Bedeutung dieses Wiederholungs-Tones ein zusehen. Ohne ihn kann in der That keine Recitation ihren eigenartigen Charakter ausprägen; er ist in erster Linie dasjenige Element, das die Recitation vom eigentlichen, melodischen Gesange unterscheidet. Denn wo die Stimme bei jeder Silbe des Textes mit der Tonhöhe wechselt, kann von einer „Recitation“ besonders dann gar keine Rede sein, wenn man sich nicht an ein bestimmtes Ton-Niveau bindet. Eben dieses Ton-Niveau ward im Indischen durch den Prachaya bestimmt. Um ihn herum bewegte sich die Stimme des Recitirenden in einem geringen Umfange, nämlich von (höchstens einer Quinte,

[1]) Vergleiche oben S. 51.

[2]) Der wedische Accent S. 90 ff.

gewöhnlich aber) nur einer Quarte.[1]) Von diesen 4 Tönen (Tetrachord) bildete das obere Trichord den Kern, der tiefste Ton wurde nur ab und zu mit zu Hilfe genommen.

Hierbei kann ich nicht unterlassen, darauf hin zu weisen, dass auch die rein melodische, nicht-recitirende Musik der Inder einen solchen zumeist berührten Ton der Melodien kennt. Hier heisst er ***amsa***. Um diesen Ton, auf den die Melodie häufig zurückkehrte, wenn sie zeitweilig von ihm abgewichen war, drehen sich die anderen Noten der Melodie „wie um den König die Diener". Zwei Melodien können dieselben Töne benützen; aber, haben sie eine verschiedne Amsa, so sind sie verschieden. Andrerseits können sie aber auch beide dieselbe Amsa haben, aber andere Töne der Skala aufweisen. Man sieht aus solchen Unterscheidungen, welche grosse Wichtigkeit man diesem Mittel-Tone beimaass. — Daneben hat auch das Musik-System der indischen Theoretiker einen „Mittelton", ***madhyama*** (der mittlere, ***medius***) genannt, oder abgekürzt einfach ***ma***. Er liegt denn auch genau in der Mitte der indischen Tonleiter von sieben Tönen (sa ri ga ma pa dha ni) und theilt die Oktave in zwei Hälften, deren untere eine Quarte und deren obere eine Quinte beträgt, — ein Verhältniss, das gerade in der Theorie des christlichen Kirchen-Gesanges eine höchst bedeutsame Rolle spielt.

Ganz ähnliche Thatsachen finden wir bei den Griechen und Römern des Alterthumes. Die Grundlage der Tonbewegungen bei der Recitation war bekanntlich auch hier das Tetrachord, über das man in älteren Zeiten nicht erheblich hinaus ging.[2]) Ich wiederhole, dass nach Aristoteles[3]) dabei der Mittelton *(μέση)* vorwalten musste; alle gebräuchlichen Gesänge wendeten diesen Mittelton häufig an, und kehrten bald wieder zu ihm zurück, sobald sie sich davon entfernt hatten. In dieser *μέση φωνή* sehen wir den Prachaya oder Wiederholungs-Ton der Inder wieder. Es ist jene *μέση*, welche der Kappadocier Tyrannion aus Amisus am Schwarzen Meere nach dem (dritten) Mithridatischen Kriege, also im 1. Jahrhundert v. Chr. in die lateinische Grammatik einführte, und die Varro so warm vertheidigte, indem er ganz besonders auf die Musik hinwies.[4]) Wie die *μέση* in der Musik der Beginn des Gesanges sei, wie sie sein Mittelpunkt sei, so wäre auch die media prosodia der Anfang, die Mitte und das Fundament der anderen Prosodien. Von ihr steigt der Akut empor, der Gravis liegt unterhalb dieses Mitteltones und der Circumflex verbindet beide letztere so, dass zwischen Anfang und Ende der circumflektirenden Tonbewegung der Mittelton liege, ihn wohl auch anschlüge. Die Media selbst heisst daher bei Athenodor *μονότονος*[5]), weil sie der monoton dahin laufende gleichförmig wiederholte Hauptton ist, auf dem sich die Stimme für gewöhnlich bewegt, um sich an den Accent-Stellen zu erheben oder herab zu senken. Bezeichnet aber wurde bei den alten Griechen (nach Sergius s. oben S. 60) die Media oder der Mittelton ebenso wenig, als bei den indischen Grammatikern; auch dies dürfte als ein verwandtschaftlicher Zug zum Prachaya an zu erkennen sein.

Der Hinweis des Varro auf die Musik ist voll berechtigt. Denn wirklich war auch in der Musik diese *Μέση* der Hauptton der Melodien. Wenn wir die wenigen er-

[1]) Vgl. auch oben S. 56 und die Noten-Beispiele S. 51—53.
[2]) Vgl. ebenfalls S. 56.
[3]) Problemata XIX. 33.
[4]) Siehe oben S. 58—61.
[5]) Siehe oben S. 58.

haltenen Denkmäler praktischer alt-griechischer Musik darauf hin betrachten, werden wir hier in der That das Vorherrschen eines bestimmten, in der Mitte des Tonumfanges der Melodien liegenden Tones gewahren. Auch im Ton-System der alten Griechen spielt die Mese eine ganz hervorragende Rolle, zugleich dieselbe, als im indischen Ton-System. Führt sie doch auch den selben Namen, denn das indische ***madhyama*** ist lautlich genau das griechische *μέση* und lateinische ***media***. In der ursprünglichen Tonleiter von sieben Tönen nimmt sie zwischen den beiden Endtönen Hypate und Nete genau die Mitte ein, und theilt die Oktave in dieselben zwei Hälften von unterer Quart und oberer Quinte, als im indischen Ton-System. Sie entspricht übrigens, was bedeutsam ist, nach ihrer Stellung im Ton-System unserem Tone a.

Aber auch einzelne kleinere Züge sprechen für nahe Verwandtschaft der indischen und griechischen Recitation. Ich that oben S. 53 eines aussergewöhnlich gebrauchten indischen Accentes Erwähnung, der bei Fragen und gedehnten Rufen angewendet wurde und ***Kampa*** oder ***Kampana*** d. h. Erzittern, Triller genannt wird. Ich stellte dabei eine Reihe verwandter Zeichen bei verschiedenen Völkern fest. Was dabei die alten Griechen angeht, so gebrauchten sie u. a. eine Tonfigur Namens *μελισμός*, die durch wiederholtes Anschlagen eines Tones auf derselben Silbe bestand; eine ähnliche, wenn nicht dieselbe Figur hiess *κομπισμός* und entsprach unserem Bockstriller. Kaum bedarf es dabei wohl eines Hinweises auf die lautliche Übereinstimmung der Namen ***Kampa*** oder ***Kampana*** und ***Kompismos***. Beide Tonfiguren beruhten im wesentlichen auf einer Ton-Wiederholung.

Noch deutlicher tritt aber die tonliche Bedeutung in den Neumen der griechisch-christlichen Kirche zu Tage. Die bereits öfter erwähnte kleine musikalische Grammatik angeblich des ***Johannes*** von Damascus[1]) giebt gleich Eingangs folgende Erklärung:

*Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον — ἐστί. χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, ἀλλ' ὅτι ἀριθμὸν φωνῆς οὐκ ἔχει. φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δὲ. διὰ μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον.*

(Nach einer Handschrift der Universitäts-Bibliothek in Messina. Vgl. auch Gerbert, Script. III. 397.)

Anfang, Mitte, Ende und Zusammenhalt aller Zeichen der psalmodischen Kunst ist das Ison mit dem Zeichen —. Denn ohne dieses ist die Stimmführung nicht möglich. Es heisst aber tonlos, nicht, weil es keinen Ton hätte, sondern nur, weil es nicht als Ton gerechnet wird; gesungen freilich wird es, nur nicht mit gezählt. Bei jeglicher Ton-Gleichheit (Tonwiederholung) wird das Ison gesungen.

Das ***Ison*** (lat. aequale, das Gleichbleibende) oder der wagerechte Strich ist also im Gesange der mittelalterlichen griechischen Kirche das Zeichen der Ton-Wiederholung und dient der Feststellung des Stimm-Niveaus in genau derselben Weise, als bei den Indern der Prachaya-Ton und bei den griechischen und lateinischen Grammatikern die Prosodia media. Es entspricht auch dem Mittelton (Madhyama, Mese) der indischen und griechischen Musik. Von ihm gehen die Stimmbewegungen auf- oder abwärts aus. Es findet sich daher auch thatsächlich meist als Anfangs-Zeichen der griechischen neumirten Gesänge, sowie an den Interpunktions- (Kadenz-) Stellen, und ist überhaupt das am meisten gebrauchte Zeichen des ganzen spät-mittelgriechischen Neumen-Systems, der Ton also,

[1]) Vgl. oben S. 33.

auf den die Melodien immer wieder zurück greifen, der „Zusammenhalt des ganzen Neumations-Systemes“. Er ist in jeder Beziehung ein Repercussions-Ton von echter Art.

Eine noch grössere Rolle spielt dieser wiederholte Mittelton in den Recitationen der lateinischen Kirche, sowohl in der gelesenen, als in der frei vorgetragenen, d. h. sowohl bei der Lektion aus dem alten oder neuen Testament, als bei der Psalmodie. Hier nennt man diesen oft wiederholten Mittelton, der weitaus die grösste Verwendung in der Recitation findet, den *tonus currens* oder *Repercussions-Ton*. Man spricht auch von einer Tuba evangeliorum, epistolarum und orationum, die auf dem Tone A ruht, und von einer Tuba psalmodiae, benedictionum usw., die auf den Ton C entfällt.[1]) Darnach unterschied man also schon frühe zwei Arten der Recitation, je nachdem der Repercussions-Ton auf der Tonhöhe a oder c gelagert war.

Hier muss ich nun auf die Wichtigkeit der erwähnten Thatsache hinweisen, dass der Repercussions-Ton des ältesten Accentus auf die Tonhöhe a (a la mi re) fiel. Denn genau das nämliche fand bereits in der griechischen Musik Statt; auch da entspricht die Mese oder der Mittelton des griechischen Ton-Systemes unserem Tone a. Die Stimmlage A—a—$\bar{a}$ ist die Basis des alt-griechischen Musik-Systemes, während später die lateinische Kirche als Norm für den Currens die Tonlage C (später auch F) annahm, sodass also das ganze Ton-System um eine kleine Terz in die Höhe trat. Welch weit tragende Folgen dies für die ganze Musik und Musik-Theorie hatte, lässt sich erst aus einer Beleuchtung des Umstandes recht ermessen. Grundlage für allen Gesang, also auch für die Recitation war im Alterthum und frühen Mittelalter — wie übrigens auch später durch alle Zeiten des lateinischen Kirchen-Gesanges bis auf heute — die diatonische Tonleiter. Auf ihren Tonstufen bewegten sich die Ton-Fortschreitungen der accentischen Gesänge. Verschob sich die Mese oder der Repercussions-Ton um eine kleine Terz nach oben, so war eine Verschiebung des ganzen Ton-Systemes gegeben, zum mindesten soweit es für die Recitation in Betracht kam. Thatsächlich aber ist dies der Fall gewesen. Eine solche Verschiebung des Ton-Systemes hat Friedrich Bellermann im Hinblick auf das altgriechische Musik-System nachgewiesen[2]), Gevaert für die so genannte alt-fränkische Orgel-Tabulatur[3]), und aus den Musik-Schriftstellern des 10. und 11. Jahrhunderts ist deutlich ersichtlich, dass eine ähnliche Verschiebung in den theoretischen Aufstellungen des Ton-Systemes innerhalb dieser beiden Jahrhunderte Statt gefunden hat.

So zum Beispiel, wenn nach Hucbald bei einer 6-saitigen Cithara der Halbton zwischen der 3. und 4. Saite liegt, und bei Saiten- und anderen Instrumenten, u. a. auch der Hydraulis, die beiden untersten Töne Ganztöne sein sollen, so weist beides zusammen genommen auf eine Stimmung der Instrumente in Dur hin, zum mindesten auf ein Dur-Tetrachord, z. B. f g a b. Ferner führt er eine Tonreihe von 21 Tönen (Pfeifen oder Saiten) an, die von C ausgeht. Ähnlich in dem alt-hochdeutschen Traktate des Notker Labeo (fälschlich z. B. von H. Riemann, dem Notker Balbulus zugeschrieben), der ganz offenbar eine Dur-Tonleiter seiner Orgel-Stimmung zu Grunde legt. Diesen beiden gegenüber aber konstruirt u. a. Odo von Clugny seine Monochord-Abmessung auf die Oktaven A—aa, d. h. auf eine Moll-Tonleiter.

Dies alles weist zur Genüge darauf hin, dass vor dem 10. Jahrhundert die Dur-Tonleiter, später die in Moll für die christliche Musik-Theorie des Abendlandes maass-

[1]) Man sehe hierüber *P. Böhn*, Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters, Monatshefte für Musikgesch. 1887 No. 4.

[2]) Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin 1847.

[3]) Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Paris 1875. Vgl. auch H. Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift, Lpz. 1878. S. 35 f.

gebend gewesen ist. In der That: wenn der Mittelton auf A liegt, und es gruppiren sich um ihn die Töne im Umfange einer Quinte, so erhält man ein Dur-Pentachord. Liegt er aber auf C, so ergiebt sich ein Moll-Pentachord. Halten wir also die Thatsache fest im Auge, dass der Mittelton im früheren Mittelalter auf a lag, so haben wir damit einen festen Anhalt für die tonliche Bedeutung der Accente. Denn von diesem Ison oder *Aequalis* aus konnte das Fortschreiten der Stimme auf den Stufen der diatonischen Tonleiter nach Maassgabe der Accent-Neumen nicht schwer fallen. Es war im frühen Mittelalter dieser Aequalis-Ton (Media, Tuba, Currens) der untrügliche Wegweiser für den Sänger. Das spricht der schon öfter angezogene Traktat *De musica antiqua et nova* in Montecasino (Cap. 11) zwar in barbarischem Latein, aber doch genügend verständlich aus:[1])

Vos cantores, qui vultis scire vias neumarum et vultis inquirere artem musicorum, videatis, quomodo dividantur neumarum chorda,[2]) et quomodo pergunt per aequalitatem. Quoniam omnes neumae aequaliter pergunt, sed tamen melodia cantorum qualiter brevi: ⋆, qualiter longa: —

Ihr Sänger, die ihr die Gänge der Neumen kennen lernen und die Kunst der Musiker erforschen wollt, sehet darauf, auf welche Weise sie (die Tongänge) durch die Tonstufe der Neumen eingetheilt werden, und wie sie in Ansehung des Gleichtones fortschreiten. Denn wenn alle Neumen gleichtönig (auf derselben Tonstufe) weiter gehen, so ist doch die Melodie der Sänger bei kurzer Beschaffenheit (des Tones) so: ⋆, bei langer Beschaffenheit so: —

Hiernach kam es also bei der Entzifferung der Neumen damals auf die Aequalis-Neume an, d. h. auf jenen Repercussions-Ton, deren obige Zeichen derselbe Schriftsteller als *percussionalis* longa und brevis bezeichnet.

Diese Montecasineser Handschrift setzt Coussemaker in das 9. Jahrhundert. Ist das richtig, so hat zwei Jahrhunderte später Guido von Arezzo ihn gekannt und zu seinen Angaben über die Neumen (im Micrologus Kap. 15 und 16) stark, zum Theil sogar wörtlich benützt. Denn das 86. Kapitel des Montecasineser Traktates über die Neumen stimmt mit dem 16. Kapitel des Micrologus fast wörtlich überein, und somit stellt sich Guido's Erklärung nur als eine vermehrte Wiederholung dar.[3]) Um so lehrreicher ist es, in seinem Micrologus der *neuma repercussa* eine gewisse Wichtigkeit bei-

[1]) Coussemaker, L'histoire de l'harmonie etc. S. 177.

[2]) chorda eigentlich Saite, aber nach Vorgang der griechischen Musik-Theorie allgemein für Stufe des Ton-Systemes gesagt.

[3]) Man vergleiche:

De musica antica etc.

Igitur arsi et thesi omnis neuma formatur praeter simplices. Haec autem coniunctio, id est qua arsis iungitur thesi, et thesis thesi, tum fit ex similibus, ut diatessaron et diapente, tum ex dissimilibus, ut tonus, semitonius, ditonus, semiditonus. Dissimilitudo autem erit altera si, ex praedictis motibus, alius ab altero plures paucioresve habeat voces etc.

Guido.

Igitur . . . arsi et thesi . . . omnis neuma formatur, praeter repercussas et simplices. Deinde arsis et thesis tum . . iunguntur . . ut arsis thesi et thesis thesi, . . . . tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus. Dissimilitudo autem erit, si ex praedictis motibus, id est tonis, semitoniis, ditonis et caeteris alius alio plures paucioresve habeat voces etc.

Die Thatsache, dass Guido nichts weniger als ein origineller Schriftsteller genannt werden kann, sondern dass er nur einen jener begünstigten Namen trägt, denen, wie Kiesewetter sagt, alles herrenlose Gut zufällt, tritt auch sonst des öfteren zu Tage. Es ist für die Musik-Geschichte von hoher Wichtigkeit, diese folgenschwere Thatsache nicht ausser Acht zu lassen.

gelegt zu sehen. Er stellt neben die Begriffe Arsis und Thesis des Accentus acutus und gravis als dritten nicht mehr die *Aequalitas*, sondern die *Repetitio* auf[1]) und nennt die Tonwiederholungs-Neume *repercussa*. Durch alle Zeiten wurde danach der häufigst gebrauchte Ton eines Modus der Repercussions-Ton genannt. Noch heute heisst übrigens im Italienischen *Percussione* der synkopirte Ton d. h. der *wiederholte*, in zwei verschiedenen Akkorden, also zwei Mal vorhandene Ton.[2]) In der gegenwärtigen Theorie des Gregorianischen Gesanges spiegelt sich die alte Natur der *neuma repercussa* deutlich wieder. Man nennt hier die *Repercussion* (Wiederschlag) diejenigen Intervalle, die in den einzelnen Tonarten immer wieder kehren.[3]) Also noch heute ist die Repercussion, wie schon im frühen Mittelalter, der Wegweiser, der Anhalt für die Tonbewegungen des kirchlichen Gesanges. Das Gefühl für die massgebende Bedeutung des Mittel-Tones, jenes Tones, der für die Recitation das Stimm-Niveau abgiebt, worauf sich die accentischen Hebungen und Senkungen bewegen, hat sich, wie man sieht, in der lateinischen Kirche bis auf den heutigen Tag nicht verloren.

Bauen wir auf so gesichertem Grunde die Entzifferung der Neumen auf, so kann sie uns kaum schwer fallen. Ich wiederhole: die Grundlage alles Gesanges der lateinischen Kirche, also Grundlage aller seiner Tonbewegungen, ist zu allen Zeiten unbezweifelbar die diatonische Tonleiter gewesen: ABCDEFGabc usw. Über dem Mittel-Tone a liegt der *Acut;* er steigt von jenem innerhalb der diatonischen Skala aufwärts. Unter dem Mitteltone liegt der *Gravis,* er steigt von jenem ebenfalls innerhalb der diatonischen Skala abwärts. Beide fasst in sich die Prosodie des *Circumflex;* er beginnt also oberhalb des Mittel-Tones und endet unterhalb seiner. Wieviel aber beträgt der Abstand der einzelnen Tonstufen? Das sagt uns:

1) Das indische Accentuations-System. Betrachtet man das Noten-Beispiel auf S. 51, so ergiebt sich als Currens der Melodie der Ton h; über ihm liegt ein Halbton-, unter ihm ein Ganzton-Schritt. Transponirt man die indische Recitations-Melodie um einen Ton abwärts (was ja selbstverständlich die Tonverhältnisse in nichts ändert), so stellt sich das Verhältniss so: Mittelton = a, Erhebung = b, Senkung = g.

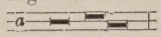
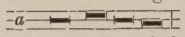
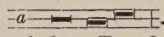
2) Das altgriechische Accentuations-System. Schon der Name „Töne" weist auf Tonschritte der diatonischen Tonleiter hin.[4]) Die Prosodie des Circumflexes nennt Dionysius Olympius (vgl. S. 59) *δίτονος*, d. h. Terz. Als Vereinigung von Akut und Gravis betrug also der sich daraus ergebende Ton-Abstand eine Terz. Wenn die Mese-Prosodie, woran wohl nunmehr kaum noch zu zweifeln ist, auf den Ton a normirt war, so war der nächst tiefere Ton für die Gravis (Bareia) g, der nächst höhere für die Acuta (Oxeia) aber entweder die Para-Mese h oder die Trite b, d. h. die Circumflexa (Perispomene) betrug entweder eine grosse Terz (h-g) oder eine kleine (b-g). Der Gebrauch kann verschieden gewesen sein, je nach den verschiedenen Gegenden. „Denn alle meinten,

[1]) Kap. 15: Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut maiori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus: adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio, elevatio vel depositio esse videatur. Gerbert, Script. II. 16b.

[2]) *Pietro Lichtenthal,* Dizionario e Bibliografia della musica, Vol. I. (Mailand 1836.) Art. Preparazione.

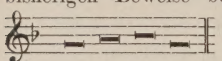
[3]) F. X. Haberl, Magister choralis, Regensburg 1884. S. 51.

[4]) Vgl. S. 79.

dass die Flexa nicht bloss auf Eine Art flektirt wurde.“ Für gewöhnlich war die Tonbewegung absteigend, doch nach Theodorus zuweilen auch aufsteigend, nach Varro sogar auf-absteigend oder ab-aufsteigend unter Zuhilfenahme der Mese, also etwa so:  oder  oder  . Doch meistentheils sei sie mehr Acut als Gravis,[1]) d. h. gewöhnlich ist der höhere Ton der Circumflexa der längere, wie im indischen auch. Bei den vielen Übereinstimmungen des alt-griechischen Prosodie-Systemes zum alt-indischen können wir wohl auf die kleine Terz als den ursprünglichen Ton-Umfang des Circumflexes schliessen, nicht auf die grosse; doch kann später eine Änderung Platz gegriffen haben.

3) Das spät-mittelgriechische Tonsystem. Denn hier liegt das Ison, als Mittelton, zwischen den beiden Zeichen der Erhebung und Senkung, von jedem um einen Tonschritt entfernt, und das Elaphron, der Vertreter des Circumflex, bedeutet das Sinken der Stimme um eine Terz.

Die Zeichen des Akutes, Gravis und Circumflexes sind uns bekannt; sie sind als Neumen unverändert geblieben. Nur kann man deutlich verfolgen, wie allmählich der Schrägstrich des Gravis sich immer mehr verkürzt hat, bis er schliesslich zum Punkte wurde: aus \ wurde ⌒ und schliesslich ·[2])

Für die Mese oder die Tonwiederholung hatte das Alterthum, wie Sergius ausdrücklich sagt, kein besonderes Zeichen, ein solches musste also das Mittelalter erst schaffen. Die griechische Neumation hatte für diesen überaus wichtigen Mittelton das Ison-Zeichen, das Zeichen der Tongleichheit (aequalitas), einen liegenden Strich. Die Lateiner nahmen ihn ebenfalls als Currens-Zeichen an. Daher finden wir in allen Neumen-Denkmälern Italiens aus dem früheren Mittelalter durchaus die Tonwiederholung mit dem liegenden Strich (virga iacens) angezeigt. Mithin können wir auf Grund unserer bisherigen Beweise bereits kleine melodische Gänge neumiren. Dem Tongange z. B.  müssen nach unseren Untersuchungen in den Neumationen folgende Zeichen entsprechen: ⌒ oder · ⌣ ⌉ · So in der That findet er sich in hun-
Gravis, Media, Acut, Gravis.
derten von Fällen dargestellt.

Der liegende Strich war in dem lateinischen Prosodien-System das ursprüngliche Zeichen der Longa. Ihm steht als Brevis-Zeichen der Punkt zur Seite. Freilich verlor sich, und bereits im früheren Mittelalter, das Gefühl für die grammatikalische Kürze und Länge der Silben immer mehr und mehr. Die ganze Verschiebung der Prosodie beginnt sich schon gegen Ende des Alterthumes deutlich zu zeigen: die ursprüngliche Quantität der Silben trat zurück, dafür aber trat der „Accent (Ton)“ und der „Rhythmus (Takt)“ immer stärker in den Vordergrund, d. h. es ward Gewohnheit, die Dichtungen nach Bedarf der Melodie zu recitiren und die Sprachsilben nach musikalischen Forderungen des Gehöres zu verlängern oder zu kürzen.[3]) Die Unterscheidung zwischen langen und kurzen Silben, gemäss ihrer ursprünglichen

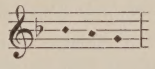
---

[1]) Vgl. oben S. 59.

[2]) Vgl. Coussemaker, Histoire de l'harm. S. 183 ff. D. Pothier, Mélodies grégor. S. 41 f.

[3]) Vgl. Bernhardy, Grundriss der Römischen Litteratur, Braunschweig 1872 (5. Aufl.) S. 343 ff.

Quantität ward also, je länger je mehr, bei dem sinkenden Sprachgefühl unmöglich. Man wusste schliesslich nur noch, welche Silbe den Hauptaccent tragen musste, und nur in den markantesten Fällen erhielt sich das Gefühl für die ursprüngliche Quantität.

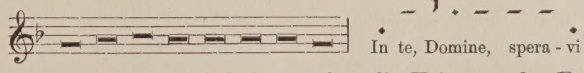
Der markanteste Fall von allen aber war derjenige, wo die ursprüngliche Länge oder Kürze der Silben durch die drei Ton-Accente — besonders Akut und Circumflex,— unverkennbar festgehalten wurde. Hier gab die Ton-Bewegung einen gar nicht zu übersehenden Fingerzeig auch für die Quantität der Silben. Namentlich die Quantität der vorletzten Silbe eines Wortes erhielt sich fast durchweg, weil sie, falls sie lang war, den Hauptton (als Circumflex) selber trug, falls sie aber kurz war, den Hauptton (als Akut) an die ihr voran gehende (drittletzte) Silbe abtrat. Der Ton des Circumflexes, der geschleifte Ton, stand unweigerlich allein über langen Silben; der Akut oder hohe Ton aber ebenso unerschütterlich allein dort, wo eine kurze Silbe unmittelbar nachfolgte. Dies spiegelt sich denn auch in der Neumation deutlich wieder: ausnahmslos folgt der Akut-Neume das Zeichen der Brevis in der (Montecasineser) Form des Punktes. Damit haben wir denn auch die Neumen-Formel für den absteigenden Tongang  gefunden; in tausenden von Fällen

ist sie folgende: Akut, Brevis, Gravis. Die Media hat also hier ihr Zeichen gewechselt:

Do - mi - - nus

statt des liegenden Striches der Longa ist, grammatikalisch ganz gesetzmässig, der Punkt der Brevis eingetreten. Das ist es, worauf die auf S. 86 wiedergegebene Erklärung des Barden von Montecasino hinzielt.

Sogleich aber tritt der Longa-Strich wieder ein — unterschiedslos, ob die Silbe ursprünglich lang oder kurz ist, — wenn und so oft die Media als Wiederholungston erscheint, z. B.:




In diesen so einfachen Verhältnissen ruhen die Keime zu der Entwicklung eines ganzen, grossen Systemes der Tonbezeichnung. Man brauchte nur die so gefundenen Grundlagen von der Sprache zu lösen, um sofort eine Tonschrift zu erhalten, die selbst für die Töne einer unbegrenzten Tonleiter und mithin für den freien, von der Sprache nicht mehr abhängigen Gesang (z. B. Vokalisen) ausreichte. Die Trennung des Gesangs von der Sprache trat auch wirklich ein. Aber nicht urplötzlich, sondern erst nach langem Sträuben und nur ganz allmählich sagte man sich von der Rücksicht auf die Sprache los, um die Musik zu entfesseln. Bei dem langsamen Fortschreiten der Entwicklung der Accente zu freien Tonzeichen konnten sich die ursprünglichen Accentuations-Gesetze niemals ganz verlieren; nur wurde gar manches von der späteren Zeit hinzu gefügt. Behält man aber die soeben gegebenen Gesetze fest im Auge, so löst sich von dem geheimnissvollen Räthsel der Neumen gerade der wesentliche Kern wie von selbst.

Noch fehlen uns aber die tonlichen Bedeutungen der dritten Prosodien-Gruppe, der „Hauche“. Die Untersuchung dieser Gruppe kann nur in Gemeinschaft mit den verwandten Erscheinungen vorgenommen werden, worauf wir in Folgendem eingehen wollen.

## Zehntes Kapitel.

### Das Pneuma.

Wir haben bereits öfters Gelegenheit gehabt zu bemerken, dass die Hauchzeichen oder Pneumata des alt-griechischen Prosodie-Systemes eine nicht ganz klare Rolle spielen. Das Pneuma mit dem Namen Psilé (Spiritus lenis) war für die griechische Schrift nicht gerade nöthig[1]), und das mit dem Namen Daseia (Spiritus asper) erfüllte seinen Zweck auch nur im Anlaute der Wörter; im Inlaute wurde weder der leichte noch der harte „Hauch" durch ein besonderes Zeichen dargestellt, obgleich er doch hier gewiss nicht immer gefehlt hat, wie schon die aspirirten Buchstaben $\vartheta$ $\varphi$ $\chi$ beweisen. Auch ihre Erklärung durch die Grammatiker lässt auf eine ursprünglich andere Bedeutung schliessen.[2])

Ähnlich verhält es sich mit den Pneuma-Zeichen bei den Lateinern. Hier war nicht nur der Spiritus lenis, sondern auch der asper überflüssig und fand in der Schrift auch keinerlei nützliche Verwendung. Was die theoretischen Erklärungen darüber angeht, so lassen sie ebenfalls auf eine ursprünglich andere, und zwar musikalische oder rhythmische Bedeutung schliessen.[3])

Bei den indischen Grammatikern fehlt die Gruppe nicht, obgleich uns Zeichen, wie es scheint, nicht erhalten geblieben sind. Wenigstens haben sie in der Klassificirung der Accente eine Gruppe aufgestellt für die Anstrengung der Organe bei der Artikulation, die vielleicht dem griechischen Pneuma entspricht.

Wir werden in der mittelalterlichen Musik das Wort in ausgedehntester Weise verwendet sehen. Die Eintheilung der Tonzeichen des spät-mittelgriechischen Neumen-Systemes in Somata und Pneumata; ferner die Einführung einer Tonschrift durch die Musica enchiriadis im 10. Jahrhundert, wobei das Zeichen des Spiritus asper (Dasia) als grundlegendes Zeichen verwendet wird; und schliesslich der sehr häufige Gebrauch des Wortes *Pneuma* in allen möglichen Bedeutungen, besonders auch im Mittelalter in der Bedeutung *Neuma* selber, — das alles weist diesem Worte eine grosse musikalische Wichtigkeit zu. Dass das Wort Neuma noch heute zuweilen als eine Verstümmelung des Wortes Pneuma angesehen wird, zwingt uns ohnehin, das Verhältniss beider näher zu beleuchten.

Der Name Pneuma hat in der That eine für uns überaus wichtige Bedeutung. Unter Pneuma verstanden die alten Griechen u. a. nicht nur den Hauch und die verschiedenen Arten des Athems (man bezeichnete nicht weniger als etwa 18 Arten), sondern

[1]) Die Vertretung des alten Digamma durch den Lenis kann nicht schwer in's Gewicht fallen.
[2]) Vgl. S. 64.
[3]) Vgl. S. 79.

auch die Eintheilung und Gliederung der lebendigen Rede nach Kolon, Komma und Periode (Punkt), wie sie durch den Athem des Vortragenden geregelt wird.[1]) In der Schrift entspricht diesem Pneuma genau die Interpunktion. Pneuma war also die lebendige Satz-Interpunktion, in's Praktische übertragen. Das Pneuma stellt sich zu der Interpunktion der Sprachschrift, zu der geschriebenen Interpunktion, wie die lebendige Accentuation des Recitirenden zu den geschriebenen Accenten, und wie die Cheironomie zu den geschriebenen Neumen.

Auch hier ist, wie bei den Accenten, die Verwandtschaft zur Musik im Alterthum deutlich empfunden worden. Denn Euripides, Aeschylus u. a. sprechen von einem Pneuma der Flöten und der Salpinx. Sicherlich ist es ferner kein Zufall, sondern nur die Folge einer logischen Arbeit, wenn als „Erfinder" der Satzgliederung nach Periode, Kolon usw. die nämlichen Männer genannt werden, die schon als „Erfinder" der Accentzeichen vom Alterthume überliefert worden sind. Nach Dionysius (De compositione verborum) führten nämlich Aristophanes von Byzanz und Aristarch die Abtheilung nach Periode, Kolon und Versfüssen bei Pindar's u. a. Werken ein.[2])

Die Lehre vom Pneuma war schon bei den Alten scharf geprägt und reich ausgebildet. Das Athemholen musste sich nach der Syntax der Sätze richten, und je nachdem der Sinn eines Satzes ganz oder halb abgeschlossen war, oder aber noch eines oder mehrerer nachfolgender Satzglieder zum vollen Verständniss bedurfte, je nachdem musste die Pause des Athemholens lang oder kurz sein. Natürlich war das Verweilen bei Abschluss eines ganzen oratorischen Abschnittes weit länger und tiefer einschneidend, als bei einem Kolon, hier wieder schwerer, als bei einem Komma usw. Damit verbanden sich bestimmte Tonfälle ganz naturgemäss. Die Stimme senkte sich bei einem Punkte tiefer als bei einem Kolon, und hier wieder tiefer als bei der leichten Interpunktion des Kommas. Zugleich entstand auch eine Beeinflussung des Accentus der Rede, des Zugesanges. Bekannt ist ja das Einwirken der Interpunktion auf die Accent-Zeichen; denn ein Gravis, der innerhalb der Rede auf einer Endsilbe eintreten würde, wird bekanntlich im griechischen Schriftgebrauche zum Akut, — offenbar in Anbetracht eines entsprechenden Vorganges beim lebendigen Vortrage. Selbst innerhalb der Satzglieder hat ein wechselndes Spiel dieses oratorischen Pneuma Platz: einzelne Wörter von einer geringen Selbständigkeit lehnen sich an andere, selbständigere Wörter an und verlieren ihr Accent-Zeichen oder geben es an diese ab, — kurz, wir sehen, dass das Pneuma, die Interpunktion, keineswegs unvermittelt neben der Recitation und ihren Accenten steht, sondern in engster Fühlung damit verbunden ist. Wir können uns daher bei unseren Betrachtungen einer Rücksicht auf sie nicht entschlagen.

Wie die Lehre vom Accente, so setzte das Mittelalter auch die Lehre vom Pneuma in der musikalischen Praxis fort. Die meisten lateinischen Musikschriftsteller des 10. und 11. Jahrhunderts sprechen davon mehr oder weniger ausführlich. Dass sie sich ihrer Anlehnung an die Grammatiker dabei sehr wohl bewusst sind, bezeugt z. B. Johannes Cotto im 11. Jahrhundert ausdrücklich; es muss also zum mindesten in dieser Zeit das Recitiren nach der Interpunktion ein deutliches musikalisches Gepräge gehabt haben. Sagt doch z. B. auch Isidor von Sevilla ausdrücklich:

[1]) *Πνεῦμα σύνθεσίς ἐστι λόγου, διάνοιαν ἀπαρτίζον, ἐν κώλοις καὶ κόμμασι μετρούμενον, πρὸς τὴν διάρκειαν τοῦ πνεύματος καὶ τὴν φωνὴν τοῦ λέγοντος.* S. Hermogenes, *περὶ εὑρέσεως.* (2. Jahrh. n. Chr.)

[2]) Vgl. Rossbach u. Westphal, Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten. Leipzig. Bd. I. Kap. 1, 4.

Dictae autem positurae, . . . quia ibi vox pro intervallo distinctionis deponitur.

Die Interpunktionen aber werden Positurae genannt, weil dabei die Stimme je nach dem Intervall der Interpunktion gesenkt wird.

Welche Wichtigkeit man dem Pneuma im Mittelalter beilegte, bezeugt unter anderem auch der Umstand, dass der Recitirende, der Vortragende, in den griechischen Klöstern geradezu der Pneumatorhetor hiess, d. h. der Recitator nach dem *Pneuma*.[1]) Wie man sich diesen Vortrag nach dem Pneuma zu denken hat, dürfte wohl nach den Ausführungen unseres dritten Kapitels kaum zweifelhaft sein. Dass sich das Alterthum in dieser Beziehung nicht auch den Gesetzen der Natur unterworfen hätte, ist mehr als unwahrscheinlich. Bei dem Voll-Abschluss einer Rede lässt jeder Vortragende die Stimme herab sinken, und so wird sich mit jedem grösseren Abschnitte, mit jedem Halt, den die Stimme macht, irgend eine Tonbewegung verbinden, die um ebenso viel geringer ist, als die Interpunktion leichter und die Pause kleiner auszufallen hat. Es entsprach dem Komma, Kolon und Punkt je eine bestimmte Tonbewegung, und diese Tonbewegungen in ihrer Gesammtheit hiessen *Tropus*, *Modus* oder *Tonus*. Von deren Tonformeln sprechen wir später.

Lassen wir zuerst über das Pneuma in der Musik die Schriftsteller des 10. und 11. Jahrhunderts selber reden. Musica enchiriadis (Gerbert, Scriptores, Bd. I. S. 159):

Modi vel tropi sunt species modulationum. . . . Particulae sunt sua cantionis cola vel commata, quae suis finibus cantum distinguunt; sed cola fiunt coeuntibus apte commatibus duobus pluribusve, quamvis interdum est, ubi indiscrete comma vel colon dici potest. At ipsa commata per arsin et thesin fiunt, id est elevationem et depositionem. Sed alias simplici arsi et thesi vox in commate semel erigitur ac deponitur, aljas saepius. Discrimen autem inter summam et infimam vocem commatis appellatur diastema, quae diastemata nunc quidem minora sunt, ut est illud, quod vocamus tonum; nunc maiora, ut duorum, triumve, ac deinceps aliquot tonorum habentia intervallum. Porro autem, sicut cola commatibus constant, sic commatum spatia dicimus diastemata: quae in colis vero spatia fuerint, vel integro quolibet melo, systemata nominamus.

Die Modi und Tropen sind Arten von Modulationen. . . . Die Glieder aber des Gesanges sind seine Kola und Kommata, die den Gesang an ihren Schlüssen auszeichnen; und zwar kommen die Kola durch zwei oder mehrere ein Ganzes bildende Komma-Glieder zu Stande, obgleich es zuweilen auch eintritt, dass man ohne Unterschied von einem Komma oder Kolon reden kann. Die Kommata selber aber werden durch Hebung und Senkung d. h. Steigen und Fallen der Stimme gebildet. Bald wird die Stimme beim Komma nur ein Mal in Hebung und Senkung steigen und fallen gelassen, bald öftere Male. Den Abstand aber zwischen höchstem und tiefstem Tone beim Komma nennt man Diastema; und zwar sind die Diastemata bald kleiner, wie z. B. bei jenem, das wir Ganzton nennen, bald grösser, sodass es das Intervall von zweien, oder dreien und einige Töne hinter einander umfasst. Ferner aber, wie die Kola aus Kommata bestehen, so nennen wir die Intervalle der Kommata Diasteme, diejenigen Intervalle aber, die bei den Kola vorkommen oder bei Vollendung irgend einer Melodie, nennen wir Systeme.

Johannes Cotto (um Mitte des 11. Jahrhunderts) spricht sich folgendermaassen darüber aus (Gerbert, Script. II. 241):

Quos autem nos modos vel tropos nominamus, Graeci phthongos vocant . . . Certe toni dicuntur ad dissimilitudinem tonorum, quos Donatus

Was wir aber Modus oder Tropus nennen, heisst bei den Griechen Phthongos (Ton, Klang) . . . Tonus wird es geheissen sicherlich in Anlehnung an

[1]) Du Cange, Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Graecitatis, Lugduni 1688: *πνευματορήτωρ*, qui in monasterio *ῥήτορος* seu concionatoris officio fungitur.

distinctiones vocat. Sicut enim in ipsa tres considerantur distinctiones, quae et pausationes appellari possunt, scilicet colon vel membrum, comma incisio, periodus clausura sive circuitus, et ita in cantu.

In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur; quando per legitimum punctum sententia dividitur, comma; quando sententia ad finem deducitur, periodus est. Verbi gratia: *Anno quinto decimo imperii Tiberii Caesaris:* hic in omnibus punctis colon est, deinde ubi subditur: *sub principibus sacerdotum Anna et Caipha,* comma est; et in fine autem versus verbi est: *Zachariae filium in deserto,* periodus est.

Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est; cum in medio ad finalem reducitur, comma est; cum in fine ad finalem pervenit, periodus est . . .

Qua in re animadverti potest, quod modi non omnino abusive toni vocantur, nec incongrue distinctionum seu accentuum nomen sortiuntur, quorum varietates imitantur. Quod autem in prosa grammatici colon, comma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici diastema, systema, teleusin nominant.

Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia decenter pausat; systema coniunctum ornatum indicat, quoties in finali decens melodiae pausatio fit; teleusis finis est cantus.

diejenigen Töne, die Donatus (der für das Mittelalter maassgebende Grammatiker) Distinktionen nennt. Denn wie dabei drei Distinktionen beobachtet werden, die man auch Pausationen nennen kann, nämlich Colon oder Glied, Komma oder Einschnitt und Periode oder Schluss, Abschnitt, so auch im Gesange. Wenn in der Prosa in der Oberlage gesungen wird, heisst das ein Kolon; wenn der Satzsinn durch einen gesetzmässigen Punkt getheilt wird, steht ein Komma, und wenn der Satzsinn zu Ende geführt wird, hat eine Periode Statt. Z. B.: *Im 15. Jahre der Herrschaft des Kaisers Tiberius:* hier steht in allen Punkten ein Kolon; dann, wo hinzugefügt wird: *unter den Priester-Königen Anna und Kaiphas,* kommt ein Komma; am Ende aber des Verses: *Zacharias Sohn in der Wüste* tritt eine Periode ein. In ähnlicher Weise hat, wenn der Gesang im 4. oder 5. Ton von der Finalis oberhalb pausirt (d. h. in der Ober-Quarte oder Quinte des Finaltones cadenzirt), ein Kolon Statt; wenn er halb zur Finalis zurück geführt wird, giebt es ein Komma, und wenn er am Ende bei der Finalis anlangt, giebt es eine Periode. Hieraus lässt sich abnehmen, dass die Modi nicht ganz mit Unrecht Töne genannt werden, und auch nicht unrichtig den Namen „Distinktionen" oder „Accente" erhalten, da sie deren Verschiedenheiten nachahmen. Was aber die Grammatiker bei der Prosa Kolon, Komma und Periode nennen, das nennen gewisse Musiker beim Gesange Diastem, System und Teleusis. Diastem bezeichnet aber eine unterscheidende Verzierung, die dadurch hervorgebracht wird, dass der Gesang nicht in der Finalis, sondern in einem andern Tone pausirt; Systema zeigt eine verbindende Verzierung an, sobald auf der Finalis eine Melodiepause gemacht wird; und Teleusis ist der Abschluss des Gesanges.

Ähnlich spricht sich Guido von Arezzo (Gerbert, Scr. II. 14 f.) in einer noch später an zu führenden Stelle aus. Auch ein anonymer Musik-Schriftsteller redet von den grammatischen Distinktionen als von musikalischen Begriffen. Er sagt (Gerbert, Script. I. 337):

Magistri autem cantus incipitur sex nervis, scil. CDEFGH. Habet vero cola et commata i. e. membra et incisiones, quas distinctiones cantus appellamus in eisdem. Cantus discipuli habet principia legalia quatuor, ABCD, a multis vero usitata sex, in quibus etiam cola et commata, ABCDEF . . .

Die authentische Tonart aber beginnt mit den sechs Tönen CDEFGA. Sie hat Kola und Kommata, d. h. Glieder und Einschnitte, die wir die Interpunktionen (Distinctiones) des Gesanges nennen, auf den genannten Tönen. Die plagale Tonart hat vier gesetzmässige Anfangstöne ABCD; von vielen werden freilich sechs angewandt, auf denen auch die Kola und Kommata gebildet werden, nämlich ABCDEF.

Hieraus ersieht man deutlich: 1) dass sich die musikalische Lehre von den „Kadenzen" durchaus an die Begriffe der alten Grammatiker anlehnte; 2) dass die Satz-

gliederung beim Recitiren durch bestimmte, je nach der Schwere oder Leichtigkeit der Interpunktion geregelte Tonfälle dargestellt wurde; 3) dass diese Tonfälle musikalisch nach Intervallen bestimmbar waren und unter einander in musikalisch genau geregelten Tonverhältnissen standen. Mithin haben wir neben den Accenten oder dem Zugesange der mittelalterlichen Recitation als einen ebenso wichtigen musikalischen Faktor die Kadenzirung nach dem Pneuma oder der Satzgliederung an zu erkennen. Neben die nur leicht bewegten und sich in wenigen Tönen um den Tonus currens oder Mittelton rankenden und von ihm auf und ab schwingenden Tonbewegungen des Zugesanges innerhalb der einzelnen Satzglieder treten also an den Einschnitt-Stellen bei den Interpunktionen schwungvollere, je nach der Bedeutung dieser Interpunktionen weiter ausholende Kadenz-Tonfälle, die wieder gegen einander musikalisch beziehungsvoll abgemessen sind. Damit ist der Recitation ein rein musikalischer Charakter, ein bestimmter melodischer Gesang aufgeprägt, wodurch sie sich einer streng musikalischen Melodie stark annähert, nur dass für alle, für die kleinsten wie für die grössten Tonbewegungen, ursprünglich einzig und allein die Sprache und ihr Vortrag massgebend ist.

Nichts war natürlicher, als diese Interpunktions-Tonbewegungen am Ende oder zwischen den Satzgliedern ebenso durch Zeichen an zu deuten, als die Accent-Tonbewegungen im Innern der Satzglieder. Und gemäss dem allgemein angenommenen Gesammt-Namen der recitatorischen Interpunktion *Pneuma* oder *Spiritus* (Athem), nannte man die Zeichen *Pneumata*, *Spiritus* oder *Aspirationes*. So finden die ungenügenden Erklärungen der Grammatiker über die Spiritus-Zeichen ihre günstigste Ergänzung. Sie, die bisher ihre Berechtigung weder in der Sprachschrift und Grammatik, noch im Musik-Zeichensystem recht nachweisen konnten, erhalten damit eine nicht nur ausreichende Erklärung für ihre Existenz, sondern auch für die wichtige Rolle, die wir ihnen zugetheilt sahen. Erinnern wir uns der Worte Isidors[1]), wonach die Prosodie des Spiritus oder die Aspiratio ein reichlicherer erhobener Ton, und der gleichmässig fort schreitenden Artikulation entgegen gesetzt ist, so erkennen wir nunmehr ihr Wesen und ihre eigentliche ursprüngliche Bedeutung ziemlich klar. Es sind kleine Schleifer, die die Pausen der Interpunktion zwischen den Satzgliedern ausfüllen, und die umso ausgedehnter wurden, je schwerer die betreffende Interpunktion und je länger die damit verbundene Pause zwischen den Satzgliedern war.

Die Hauchzeichen (Pneumata, Spiritus) waren also die Zeichen für die den einzelnen Interpunktionen charakteristischen Tonbewegungen. Welchen Interpunktionen die beiden Spiritus-Zeichen des *asper* und *lenis* oder, wie sie die Montecasineser Neumen-Tabelle nennt, des *Inflatilis* und der *Muta* entsprechen, ist ohne weitere Untersuchungen nicht an zugeben, da die Mittheilungen der Grammatiker, wie angedeutet, diesbezüglich allzu enthaltsam sind. Alle diese Dinge wurden aber, wie viele Praktiken der alten Grammatik, in die Musik übertragen, hier weiter geführt und fort gebildet. In der musikalischen Praxis und ganz besonders in der liturgischen Recitation und Psalmodie lebten die Anschauungen der Rhetoren-Theorien weiter. So spricht sich Johannes Cotto, der dem 11. Jahrhundert angehört, über die Herübernahme des Pneuma und seiner Satzgliederung (distinctiones) neben der der Accente in die Praxis der Psalmodie deutlich genug in folgender Weise aus:

[1]) S. oben S. 79.

Cum ergo Latini antiqui consonantiam quandam in musica tantummodo tonum vocarent, grammatici et accentus orationis vel distinctiones tonos appellare usurpato nomine coeperunt. Rursus latini cantores non parvam esse similitudinem inter cantus et accentus prosaicae locutionis modosque psallendi considerantes, nomen hoc commune utrisque esse sanxerunt. (Gerbert, Script. II 241.)

Da die alten Lateiner eine gewisse Consonanz in der Musik schlechthin „Ton" nannten, so fingen die Grammatiker an, sowohl die Accente der Rede als auch die Interpunktionen ebenfalls „Töne" zu nennen. Als wiederum die lateinischen Sänger beobachteten, dass zwischen Gesang und Zugesang der prosaischen Recitation und den Weisen des Psalmgesanges die Aehnlichkeit nicht klein sei, so nahmen sie diesen Namen als für beide gemeinsam an.

So bildete sich aus dem alten Pneuma oder der Lehre von der Satzgliederung und Interpunktion die musikalische Lehre von der Kadenz heran. Noch mehr! Es entstand sogar in Anlehnung an die antike Interpunktion eine neue Neumenschrift: die Interpunktions- oder Punkt-Neumen.

Die alten Grammatiker bezeichneten, wie schon oben angedeutet wurde, die verschiednen Interpunktionen mit Hilfe eines wandernden Punktes: den Ganzschluss oder die *Periode*, unserm „Punkt" entsprechend, stellten sie dar durch einen Punkt (στιγμή oder distinctio) oberhalb der Mittellinie der Buchstaben ....·.... ; den Halbschluss oder das *Kolon*, unserm Kolon entsprechend, durch einen Punkt auf der Mittellinie ....·.... (μέση στιγμή oder media distinctio); den Nebenschluss oder *Komma*, unserm Komma entsprechend, durch einen Punkt unterhalb der Mittel-Linie ....·.... (ὑποστιγμή oder subdistinctio). Dieser wandernde Punkt gab die Grundlage für jene Punktation ab, welche die französischen Forscher mit den Namen *Neumes à points superposés* belegt haben[1]). Diese Neumenschrift ist nichts, als eine Combination von Accent-Neumen mit jenem wandernden Punkte der alten Grammatiker.

Die Entstehung dieser kombinirten Neumenschrift reicht tief hinein in die früheren Zeiten des Mittelalters und ist der interessantesten eine. Sie ist recht eigentlich eine Interpunktions-Neumenschrift, oder eine *Pneumation*. Es ist klar, dass die alte Bezeichnung der Interpunktion durch einen einfachen wandernden Punkt nicht gerade glücklich gewählt war. Aber es scheint, dass hier nicht eine freie „Erfindung" oder Wahl bei den antiken Grammatikern vorliegt, sondern vielmehr eine Anlehnung an die syrische Interpunktion. Ohne mich hier weiter auf diese Frage einlassen zu können, will ich nur auf die Undeutlichkeit der schriftlichen Bezeichnung hinweisen. Gehörte schon bei den grossen Buchstaben (Kapitalformen) der Antike ein sehr gewissenhafter Schreiber dazu, wenn der Leser genau erkennen sollte, ob es sich um einen Punkt oben, in der Mitte oder unten am Fuss des Buchstaben handelte, so ward diese Unterscheidung immer schwieriger, je kleiner die Buchstaben-Formen im Laufe des Mittelalters wurden. Schon bei der sogenannten Majuskel, die bis in's 8. Jahrhundert gebraucht wurde, trat daher der Wunsch nach grösserer Deutlichkeit der Interpunktions-Zeichen hervor. Das älteste mir bekannte Beispiel der dadurch hervor gerufenen Interpunktion findet sich in der Biblia Amiatina, jenem ehrwürdigen Denkmale der lateinischen Kirche, das spätestens im Anfange des 8. Jahrhunderts als eine Abschrift der lateinischen Bibel-Übersetzung des Hieronymus entstanden ist. Diese älteste Vulgata-Handschrift ist es auch, die zugleich die älteste bisher bekannte Neumation aufweist; eine eingehendere Würdigung des für unsere Unter-

[1]) Siehe besonders Dom Jos. Pothier, Les Mélodies Grégoriennes, Tournay 1881 S. 49 ff.

suchungen überaus wichtigen Denkmales wird man im zweiten Theile meiner Neumen-Studien finden.

In der Vorrede zu seiner Bibel-Übersetzung berichtet Hieronymus selbst, dass er die Eintheilung des Bibel-Textes nach Kola und Kommata vorgenommen habe und zwar in Anlehnung an den bei den griechischen Dichtern üblichen Gebrauch. Er führte diese Satzgliederung durch, indem er hinter jedem Kolon oder Komma einen Absatz machte und bei jedem derselben eine neue Zeile begann. In seinen Vorreden aber schreibt er die Prosa ohne Unterbrechung der Zeilen; hier war also eine andre Kennzeichnung der Interpunktion nöthig. Er bedient sich dabei folgender vier Zeichen:

für *Punkt* dient ein einfacher Punkt .
für *Kolon* ˥
für *Fragezeichen* ⸮

d. h. die Stellung des wandernden Punktes ist durch beigefügte Zeichen deutlicher gemacht. Der Punkt oder die ***distinctio*** *(στιγμή)* über der Mittel-Linie ist ein einfacher Punkt geblieben; die ***media distinctio*** *(μέση στιγμή)* oder der Punkt auf der Mittel-Linie ist durch Hinzufügung eines Zeichens, in dessen Mitte er steht, und die ***sub-distinctio*** ebenso durch ein Zeichen, unter dem er steht, völlig unzweideutig betreffs seiner Lage dargestellt. Fast genau denselben Zeichen und zwar ebenfalls zur Darstellung der Interpunktionen des Kommas, Kolons und Punktes (Periode) begegnen wir in Handschriften des späteren Mittelalters wieder, nur sind hier — und das dürfte für unsere Erläuterungen von durchschlagender Wichtigkeit sein — diese Zeichen zugleich in rein musikalischem Sinne aufgefasst. Das folgende Kapitel wird diese Thatsachen näher beleuchten.

Eines wichtigen Umstandes muss ich hier noch besonders gedenken. Praktisch angewendet wurde die Interpunktion des Aristophanes von Byzanz bei den Alten nur in Dichtungen, für die jener sie ja auch eingeführt hatte. Das kleinste Satzglied der Verse war dabei der Versfuss *(πούς, pes)*, deren zwei oder mehrere ein Kolon ausmachten. Bei der durchaus logischen Weise, in der die Entwickelung des musikalischen Pneumas vor sich gegangen ist, kann es kein Zufall sein, dass gerade das Zeichen des Spiritus lenis oder die Muta ⸩ auch den Namen ***Podatus*** oder ***Pes*** führt. Die gebräuchlichere Wortform ***Podatus*** kann übrigens nur in Anlehnung an das griechische Wort ***Pous, podos*** entstanden sein. Hiernach wäre also der Spiritus lenis das Zeichen der Tonbewegung am Ende eines Versfusses (Taktes) gewesen.

## Elftes Kapitel.

### Die Accentus ecclesiastici.

Die liturgischen Gesänge der römischen Kirche werden insgesammt in zwei grosse Gruppen geschieden, die man mit Accentus und Concentus benennt. Zum *Accentus* gehören besonders der sogenannte Leseton oder Gebets-Ton (tonus collectarum seu orationum, Kollekten- oder Gebets-Ton), der Leseton der Episteln und Evangelien, der feierliche und alltägliche Leseton der Prophetien und des Martyrologium, die Präfationen, das Vater-Unser und andere Recitationen, die durchaus nur ein feierlich erhobenes, aber in musikalisch messbaren Tonhöhen sich bewegendes Sprechen oder Vorlesen darbieten.

Diesem Accentus gegenüber stellen sich die zum *Concentus* gehörigen Theile der liturgischen Musik als melodisch reichere Gesänge dar, die nicht blosse Recitationen sind, sondern eine abwechselungsvolle Melodie in musikalischem Sinne aufweisen. Hierher gehören die Responsorien, Antiphonen, Hymnen und Messgesänge. Natürlich sind die Gesänge in ihrer Melodie-Führung mehr oder weniger bewegt. Die einen geben an schön bewegter und wechselvoller Melodik unseren Volksliedern kaum etwas nach, wie denn in der That mehrere Hymnen zu Volksliedern geworden sind; andere wiederum sind von so enger und geringer Tonbewegung, dass sie sich von den Recitations-Gesängen oder dem Accentus nicht wesentlich unterscheiden. Zu den letzteren gehört vor allem die Psalmodie, die ihrem Wesen nach dem Accentus zu zuweisen und erst von einer späteren Zeit zum Concentus gerechnet worden ist. Denn sie ist in Wirklichkeit nichts anderes, als der sogenannte Lektions- oder Kollekten-Ton, nur in musikalisch schönerer Gestalt, gewissermaassen die erhabene, feierliche, sonntägliche Form des blossen Lesetones.

Nur ein bedeutsamer Unterschied grundsätzlicher Art herrscht zwischen beiden: der Lese- oder Lektions-Ton ist, wie schon sein Name genugsam zeigt, zum Vorlesen aus dem Buche bestimmt, während die Psalmodie eine freie Recitation von (auswendig gelernten) Psalmen ist. Es ist klar, dass dieser Unterschied gerade für unsere Untersuchungen die grösste Wichtigkeit besitzt. Bei dem Vorlesen aus dem Buche war der Vortragende gebunden, also nicht Herr seiner Recitation in derselben Weise, wie beim freien Vortrage. Die freie Recitation ist ganz naturgemäss auch freier und daher reicher in den Tonfällen, deren sie sich bedient. Zugleich aber ist dieser Unterschied entscheidend für die Zeichengebung. Denn falls eine solche hier wie dort zur Anwendung kommen sollte, so war der Lese-Vortrag auf schriftliche Zeichen angewiesen, die freie Recitation der Psalmodie aber auf frei bewegte Zeichen, auf die

Cheironomie. Hiermit haben wir die beiden Gebiete der *Accente* oder schriftlichen Tonsymbole, und der *Neumen* oder bewegten Tonsymbole gegen einander genau abgemessen.

Die Anwendung dieses Gegensatzes von Vorlesung und freiem Vortrag im Gottesdienste scheint so alt, oder vielmehr noch älter als die christliche Kirche. Denn schon bei den Juden wurden am Sabbat Stücke aus den Propheten gelesen und darüber gepredigt. Die Apostel schlossen sich dieser Sitte an, nur dass sie nicht über die Erwartung (des Messias), sondern über die Erfüllung predigten.[1]) Trat, wie das später geschah, an Stelle der freien Predigt die Psalmodie, so war der Gegensatz noch deutlicher.

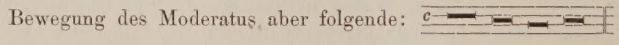
Fassen wir nun den *Leseton* zuerst näher in's Auge. Schon der Name, unter dem man alle ihm unterstehenden Gesänge zusammen fasst, ist bezeichnend: sie bilden zusammen fast allein die Gruppe des *Accentus*. Alle Silben des Sprachtextes spricht man auf einem und demselben Tone (tonus currens); nur dort wo der Text, gemäss der Satzgliederung und natürlichen Interpunktion, eine Pause oder einen Einschnitt hat, findet eine mehr oder weniger ausgedehnte Tonbewegung Statt. Natürlich sind diese Tonbewegungen an verschiednen Stellen verschieden, und zwar hat man für die einzelnen Interpunktions-Stellen auch bestimmte Tonfälle. Man nannte die Tonfälle selber *Accentus ecclesiastici, Kirchen-Accente*, und zwar unterschied man deren folgende sieben, die ich nach Ornitoparchus, Rhau, Faber, Lossius u. a. hier wiedergebe[2]):

1) immutabilis: wenn die letzte Silbe im Satzgliede auf dem tonus currens verbleibt, vergleichbar dem Ison der spät-mittelgriechischen Tonschrift.

2) medius: wenn der Ton auf der letzten Silbe um eine Terz vom tonus currens abwärts fällt.

3) gravis: wenn der Ton auf der letzten Silbe eine Quinte (nach Ornitoparch, um eine Quarte nach dem bedeutend jüngeren L. Lossius) absteigt.

4) acutus: vor der Endsilbe steigt die Stimme zur untern Terz (und zwar stufenweise nach Ornitoparchus, sprungweise nach Lossius), um bei der Endsilbe wieder zum tonus currens sprungweise im Terzen-Intervall aufzusteigen.

5) moderatus: vor der Endsilbe steigt, umgekehrt als vorhin, die Stimme eine Sekunde aufwärts, um wieder auf den Hauptton zurück zu sinken. Bei Ornitoparchus u. a. ist die Bewegung des Moderatus aber folgende: 

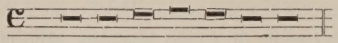
6) interrogativus oder elevatus (nur bei Fragesätzen angewendet): die Stimme steigt vor der Endsilbe (nach Ornitoparchus um eine Terz, nach Lossius um eine Sekunde) abwärts, um sich auf der Endsilbe stufenweise wieder zum Hauptton empor zu heben.

7) finalis: bei den letzten Silben des Satzes am Ende eines ganzen Abschnittes erhebt sich die Stimme um einen Sekundenschritt über den tonus currens, um langsam

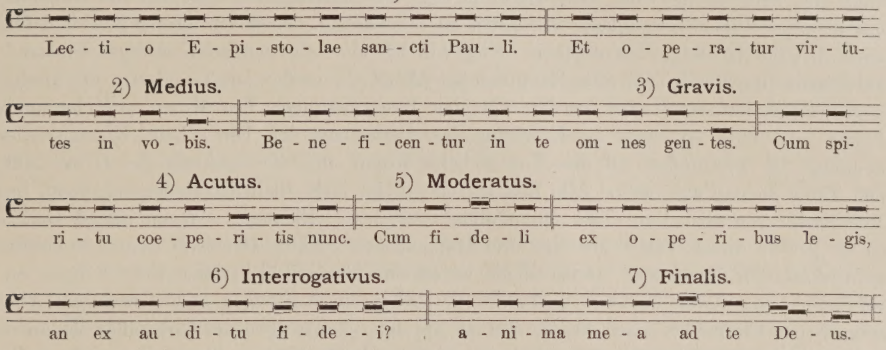
[1]) Mone, Lateinische und griechische Messen aus dem 2.—6. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1850. S. 9.

[2]) Ornitoparchus, Musicae activae Micrologus, Lips. 1519, Lib. III, De laude Accentus; Georg Rhau, Enchiridion utriusque Musicae etc., Vitebergae (ohne Jahr.), Kapitel über den Modus legendi choraliter Epistolas, Collectas, Evangelia et Prophetias; Henr. Faber Lichtenfelsensis, Ad musicam practicam introductio, Lips. 1558. Cap. IX. De Tonis; Lucas Lossius, Erotemata Musicae practicae, 1590, Cap. VII, u. a.

stufenweise abwärts zur unteren Quarte des Haupttones abzusteigen. Der Finalis findet sich bei Ornitoparchus nicht, wohl aber bei Faber 1558, als Clausula finalis, so:



Um ein möglichst genaues Bild dieser Tonbewegungen dar zu bieten, gebe ich hier die Noten-Beispiele des Lucas Lossius wieder[1]):

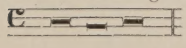
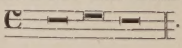



Dort, wo wir ein *Komma* setzen, tritt bei dieser Recitation entweder der Immutabilis, oder der Acutus, oder der Moderatus ein. Bei unserem *Kolon* hat der Tonfall des Accentus medius Statt, und dem *Punkt* entspricht die Tonformel des Gravis. Der Interrogativus dient zur Recitation der Fragesätze, und der Finalis hat bei den Ausgängen eines ganzen Abschnittes (einer Lektion) Platz. So ist denn die Interpunktion in ihren Tonfällen der Hauptsache nach geregelt.

Dies ist die Lehre des 16. Jahrhunderts von den sieben *Accentus ecclesiastici*, wie man sie allgemein nannte. Sie mussten genau in Obacht genommen werden, und waren nach alter Überlieferung überall fast die nämlichen. Das weist an sich schon auf ein sehr langes Bestehen der Lehre und deren Ausbildung bereits in früher Zeit hin. Allerdings sagt Ornitoparchus (dessen oben genanntes Werk von 1519 das erste gedruckte ist, welches die Kirchen-Accente eingehender bespricht), vor ihm hätten nur sehr wenige oder Niemand darüber geschrieben; sie würden mehr durch praktische Übung als durch schriftliche Unterweisung gelernt. Dabei sind die Namen einzelner dieser „Accente" die alten: *Acutus* und *Gravis*. Ersterer stellt das Aufsteigen, letzterer das Absteigen der Stimme dar; ihre Ableitung von den Accenten der alten Grammatiker und der Montecasineser Accent-Neumen-Tabelle ist damit festgestellt. Leicht ist es, die im 15. und 16. Jahrhundert nicht mehr gebrauchten und daher unbekannt gewordenen Neumen oder Tonzeichen dazu zu ergänzen; das Zeichen des Acutes ist bekanntlich ein aufsteigender, das des

[1]) Die Ausgabe der Erotemata von 1590 steht mir nicht zur Hand, auch die K. Bibl. Berlin besitzt sie nicht. Ich entnehme die Beispiele aus dem Koch'schen Musikal. Lexicon (A. v. Dommer 1865, Accentus), da ihre Wiedergabe unverdächtig, die Tabelle aber übersichtlicher ist, als die aller anderen Schriftsteller jener Zeit.

Gravis ein absteigender Strich. Wenn aber von den alten Grammatikern gesagt wurde, dass der Stimmumfang beim Recitiren (der durch Acut und Gravis gegeben ist) höchstens eine Quinte betrage, so haben wir genau das Gleiche auch hier. Denn in der That liegt der Gravis um eine Quinte (später um eine Quarte) unterhalb des Acutes. Auch einen Mittelton (Medius) giebt es; wie im frühen Mittelalter fällt er auf *a*, d. h. genau auf die Mitte oder ***Mediante*** der Finalis. Die antike Prosodia media ward, nach Sergius, allgemein (griechisch) Perispomene oder (lateinisch) Flexa, d. i. Circumflexa genannt. Es kann also kein Zweifel sein, dass wir es in dem Kirchenaccente Medius mit der Hauptart des mehrgestaltigen ***Circumflexus*** der Alten zu thun haben. Noch ein andrer Beweis dafür wird sich im Nachfolgenden ergeben. Hier will ich aber auf den merkwürdigen Umstand hinweisen, dass die 3 Toni oder Hauptaccente (Acut, Circumflex und Gravis) in der kirchlichen Recitation verwendet werden bei den Interpunktionen des Komma, Kolon und Punkt, und zwar so, dass die Erhebung des Acutes auf den Ton *c* beim Komma, die Senkung des Circumflex auf den Ton *a* beim Kolon und die Senkung des Gravis auf den Ton *f* beim Punkt fällt. Alle drei stehen mithin, ihrer tonlichen Bedeutung nach, im Verhältniss von Grundton, Terz und Quinte oder des Dreiklanges. Wenn irgend etwas, so ist gerade dieses Verhältniss der drei Hauptaccente: Akut, Gravis, Circumflex unsrer aufmerksamsten Beachtung werth; denn es scheint unseren bisherigen Aufstellungen zu widersprechen. Zwar bedeutet auch hier der Akut ein Aufsteigen, der Gravis ein Absteigen, der Circumflex einen kleinen Terzen-Sprung (c—a); aber der Circumflex ist nicht mehr die Zusammenfassung von Akut und Gravis, beide letztere liegen also nicht mehr eine kleine Terz von einander, sondern eine Quinte. Und doch ist gerade diese Thatsache wie kaum irgend eine geeignet, die Richtigkeit unsrer Untersuchungen zu bestätigen. Denn ursprünglich ruhte der Mittelton auf a (vgl. S. 85), der auf ihn entfallende Accent hiess deshalb ***Medius*** (prosodia media). Später rückte der Mittelton auf c hinauf. Er erhielt den Namen ***Immutabilis***. Dieser neue Medius auf c gab mit dem alten Medius auf a das Verhältniss des Circumflex (kleine Terz), daher die Verschmelzung beider Namen: ***Circumflexa*** und ***Medius***, die wir hier beobachten. Das Auseinandertreten des Mitteltones um eine Terz hatte auch das Auseinandertreten der über und unter ihm liegenden Accente ***Akut*** und ***Gravis*** zur naturgemässen Folge; während sie vordem nur eine Terz von einander lagen, erweiterte sich ihr Abstand nunmehr um eine Terz, d. h. zur Quinte. So können wir gerade in diesen Thatsachen die hehre Logik der geschichtlichen Entwicklungs-Arbeit bewundern.

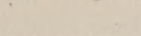
Nunmehr bleiben nur noch drei der Accentus ecclesiastici übrig, die nicht ohne weiteres aus den Accenten der alten Grammatiker zu erklären sind: der Moderatus, der Interrogativus und der Finalis. Von vornherein können wir in ihnen Nachkommen der Pneumata oder Spiritus-Accente vermuthen. In der That werden die nachfolgenden Untersuchungen die Verwandtschaft des ***Interrogativus*** mit der ***Muta (Spiritus lenis)*** der Montecasineser Handschrift fest stellen, und was den letzteren Accent, den ***Finalis*** angeht, so haben wir ihn ebenda bereits als die Tonfigur der absteigenden Sirenimpha (vgl. oben S. 37) kennen gelernt. Mithin müsste der letzte Accentus ecclesiasticus, der Moderatus, dem Spiritus asper entsprechen. Was diesen angeht, so liegt er in zwiefacher Gestalt vor: als Abweichung der Stimme von einem Tone aus nach oben oder nach unten: Lossius  und Ornitoparchus  . Es ist nicht schwer, in ihm den

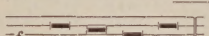
Inflatilis der Montecasineser Neumen-Tabelle, d. h. die alte Prosodie *Spiritus asper* wieder zu erkennen.

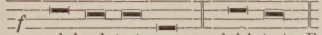
Aus dem allen geht deutlich hervor, dass die Lehre des 16. Jahrhunderts von den Kirchen-Accenten geschichtlich nicht in der Luft schwebt, sondern sich aus einer Praxis entwickelt hat, deren Wurzeln in das frühe Mittelalter hinabreichen. Doch sind wir im Stande, an der Hand von mittelalterlichen Handschriften die Continuität der Entwickelung fast Schritt für Schritt nachzuweisen Wir wollen hier, vom 16. Jahrhundert ausgehend, die Accentus ecclesiastici und ihre Anwendung so weit verfolgen, als das mir bekannte handschriftliche Material es erlaubt, bis wir zum Ausgangspunkte zurück gelangen.

Aus dem 15. Jahrhundert stammen folgende zwei Handschriften mit ausführlichen Regeln über die Kirchen-Accente: 1) *Modus legendi et accentuandi epistolas et evangelias secundum ritum ecclesiae Ratisponensis* etc., abgedruckt von Dr. *Domenicus Mettenleiter* in seinem Werke: „Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte, Musikgeschichte der Stadt Regensburg.“ Regensburg 1866, S. 78 ff.; und 2) eine Handschrift der Trierischen Stadtbibliothek (No. 1924), abgedruckt und besprochen von *P. Bohn* in einem sehr anregenden Aufsatze über „Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.“ (Monatshefte für Musikforschung. 1887 No. 4.)

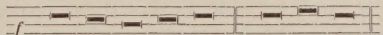
Die erstere Handschrift bespricht genau die Fälle, in denen eine Silbe mit Acut oder Gravis zu singen sei und setzt den Ton des Gravis (bei der Final-Clausel oder dem Schluss-Tonfalle angewendet) auf *F*, den der Media (beim Kolon angewendet) auf *A*, stimmt also darin genau mit den Schriftstellern des frühen Mittelalters überein. Wichtiger ist die zweite, auch ältere Handschrift aus Trier. Hier wird ausgeführt, dass den vier verschiedenen Interpunktionen des Kommas, Kolons, Punktes und Fragezeichens vier verschiedene Zeichen entsprechen, nämlich:

Circumflexus für Komma oder *media* distinctio, m. d. Kadenz  u. Zeichen ^

Elevatus für Kolon, m. d. Kadenz  u. Zeichen ⸗

Versus für Punkt, „ „ „  u. Zeichen ⸗

bei unbetonter bei betonter Endsilbe

Interrogatus für Fragezeichen, „ „ „  u. Z. ⸗

wie vorhin wie vorhin

Das Zeichen des Circumflex ist, wie sein Name, das alte, entstanden aus Λ. Auch erscheint es verbunden mit der *Media*-Kadenz, was an seinen späteren Namen Media erinnert, und sein Tonfall ist, wie bei Schriftstellern des 16. Jahrhunderts, der eines Terzensprunges abwärts. Die Tonformel für das Kolon entspricht ganz der des *Akutes*, und ihr Name Elevatus „der Gehobene“ stimmt genau zu seiner Natur.[1]) Der dritte Accent für die Interpunktion des Punktes, Versus genannt, ist Mittelding zwischen Gravis und Finalis, und die beiden verschiednen Tonformeln des Fragezeichens sind diejenigen, welche wir für den Moderatus kennen gelernt haben, die eine bei Ornitoparchus, die andre bei Lucas Lossius. Der innere Zusammenhang mit den Lehren des 16. Jahrhunderts liegt mithin auf der Hand, wenn sich auch mancherlei Abweichungen zeigen, auf die ich hier nicht eingehe, weil sie für uns kein wesentliches Interesse haben.

[1]) Vgl. auch die indische Bezeichnung für Akut: udâtta der Gehobene, S. 50.

Bereits im 12. Jahrhundert bespricht Bernhard von Clairvaux (1091—1153) in seiner Abhandlung über die Verbesserung des Antiphonares[1]) die *Puncta* oder Cadenzen des kirchlichen Chorgesanges und besonders des Psalm-Gesanges. Wenn die erste Hälfte eines Psalmverses aus zwei Satzgliedern besteht, so macht man am Ende des ersten nicht bloss eine kurze Pause, sondern auch einen Tonfall. Regel ist dabei, dass, wenn die Dominante der Tonart einen Ganzton unter sich hat, man einen Sekundenschritt abwärts macht, wenn sie aber einen Halbton unter sich hat, dann fällt die Stimme eine Terz abwärts; z. B. Psalm 110 im V. Kirchenton: Fidelia omnia mandata eius (flexio): confirmata in saec. saeculi: facta . . . et aequitate.

Bei der Mittel-Cadenz ist die Tonformel im I. und VI. Kirchenton so: disciplinam, beim III., IV. und VIII. Kirchenton aber so: disciplinam. Diese Tonformel heisst bei Bernhard die *Circumflexio.*

Die Schluss-Cadenz oder *Finalis* des Psalmtones ist nach Bernhard sehr mannigfaltig. Jede Tonart hat nicht nur ihren eigenen Final-Tonfall, sondern sogar mehrere (gewöhnlich drei). Die den Psalm schliessende Formel in einer tieferen, mittleren oder höheren Tonlage ist z. B. für den I. Kirchenton:

Diese Schlussklauseln am Ende des Psalmes heissen bei Bernhard „Differentiae", bei Regino von Prüm († 915) „Divisiones", bei Berno von Reichenau und Johannes Cottonius (beide im 11. Jahrhundert) auch „Diffinitiones".

Der älteste Schriftsteller, der, wenn auch nur gelegentlich, aber doch für uns völlig verständlich, über die Verwendung der alten Accente in der Recitation der christlichen Liturgie ausführlicher redet, ist Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert (Gerb. Scr. I. 55):

„Wenn daher in der Wiederholung der Einleitungen ihr Vers 16 Silben enthält, z. B. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto,* so beginnt die erste Silbe mit dem Mittelton, nämlich *Glo;* die zweite, nämlich *ri,* wird mit dem Accentus acutus ausgesprochen, wenn sie aber lang wäre, hätte sie den Circumflex. Die dritte aber, nämlich *a,* wird in schwebendem Tone gehalten. Die vierte danach, nämlich *pa,* würde, wenn sie lang wäre, genau so wie diese, mit eben demselben Tonfall (versehen), da sie aber durch Position (Konsonanten-Häufung) lang ist, wird dem Tone nach der Accentus acutus gefordert. Die fünfte, sechste und siebente, nämlich *tri et fi,* werden im Accentus (tenor) gravis gehalten. Die achte jedoch, d. i. *li,* muss circumflectirt, die neunte, d. i. *o,* acuirt werden. 10. und 11., nämlich *et spi,* müssen mit dem Gravis ausgesprochen werden, aber 12., nämlich *ri,* wird circumvolvirt. 13. und 14. *(tu* und *i)* fallen auf die tiefsten Töne. 15. *(sanc)* wird mit dreifacher Wiederholung (Percussio!) des Tones bedacht. Bei der 16. Silbe *(to)* wird, je nachdem es die 1., 2. oder 3. Interpunktion (definitio) nach Massgabe des oben Beigebrachten sein mag, die Vertheilung der Interpunktionen sein. Wenn aber anders der Vers noch reichlicher (weiter ausgedehnt) sein soll, dann muss alsbald gemäß der Ausdehnung des Satzes ein Einschub statt finden, wie z. B. Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto: sicut erat usw."

Gehen wir nunmehr auf die praktische Seite dieser kirchlichen Accentuation, d. h. auf die schriftliche Darstellung der Kirchen-Accente im Mittelalter über, und zwar ebenfalls vom 16. Jahrhundert rückwärts, so ergiebt sich das Seitenstück zum bisher Gesagten. Denn

[1]) S. Bernardi Opera omnia, Vol. I. p. 699. Ed. D. Joannes Mabillon, Paris 1719.

diese ganze Lehre ist ja mehr praktisch geübt, als theoretisch behandelt worden. Die Regel der Dominikaner z. B. schrieb dem Kantor vor, die libri officii zu korrigiren *in cantu et verbis et punctationibus et accentibus.* Eine ähnliche Anweisung „die Bücher fleissig zu emendiren und zu punktiren, damit die Brüder beim täglichen Officium weder beim Vorsingen noch beim Vorlesen Schwierigkeiten hätten" enthält ein liber Ordinis S. Victoris.[1]) Man nannte diese Thätigkeit *punctare* und die vier oben beigebrachten Zeichen für Komma, Kolon, Punkt und Fragezeichen *puncti.*

In den Lektions-Büchern der Karthäuser stehen dafür in der That *wirkliche Punkte*, die das Steigen und Fallen der Stimme durch ihre räumliche Anordnung andeuten, also genau so wie unsre Noten, nur dass das Linien-System fehlt. So in einer Handschrift VI. G. 11. (Blatt 63—70) der National-Bibliothek zu Neapel aus dem 14. Jahrhundert. Hier haben diejenigen Worte, welche eine längere direkte Rede oder aber eine sehr ausdrucksvolle, abschliessende kurze Antwort einführen, wie namentlich *ait* und *dicere* mit ihren verschiedenen Formen, Gruppen von Punkten in verschiedner Anzahl über sich, die auf- und absteigend angeordnet sind. Daneben finden wir aber noch verwendet:

1) den *Akutstrich*, meist auf Wörtern, die vor einem Komma stehen, oder in einem Komma-Satze den Hauptton tragen;

2) das Zeichen ⸗ vor einem Kolon, daher besonders auf ait, dicit usw. vor gewöhnlicher, weder sehr langer noch sehr ausdrucksvoller Rede;

3) das Zeichen ✓ auf Fragewörtern, namentlich quis, quid usw.

Ich gebe hier ein Beispiel für viele, wobei ich die unter 2) und 3) genannten Zeichen durch die Zahlen 2 und 3 andeute: Jesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi: Adiuro te per deum vivum, ut dicas nobis, si tu es christus, filius dei. Dicit illi iesus: Tu dixisti. . . . Tunc princeps sacerdotum scidit vestimenta sua, dicens: Blasphemiavit. Quid adhuc egemus testibus? Ecce nunc audistis blasphemiam. Quid vobis videtur? — At illi respondentes dixerunt: Reus est mortis. Tunc expuerunt in faciem eius, et colaphis eum ceciderunt. Tum autem palmas in manum eius dederunt dicentes: Prophetiza nobis christe usw.

Hier haben wir es ganz offenbar mit einer Recitations-Weise zu thun, die sich rein musikalischer Stimmbewegungen bedient. Die Tonformeln, die dabei ziemlich reichlich angebracht sind, lehnen sich durchaus an die syntaktische Gliederung der Sätze an, genau so, wie die Recitations-Zeichen der Griechen und Armenier. Sie werden durch die über den Text geschriebenen Zeichen und Punkte angedeutet, die sich als Neumen darstellen. Durch unsere vorhergehenden Erörterungen sind wir im Stande, ihre tonliche Bedeutung genau angeben zu können. Denn wir brauchen nur für die einzelnen Zeichen die ihrer Interpunktion entsprechenden Accentus ecclesiastici einzusetzen, um über die angedeuteten Tonbewegungen vollständig klar zu sehen. Gemäss den Erklärungen der Theoretiker steht

[1]) s. Bohn a. a. O.

1) beim Komma der *Akut* mit der Tonbewegung A—c, hier in der That der Akutstrich;

2) beim Kolon der *Medius*, dessen Identität mit dem *Circumflex* nachgewiesen worden ist, und der den Tonfall c—A besitzt, — hier das Zeichen , das ist die Clivis der Choral-Notation, entstanden aus der Neume oder, dem Accentus circumflexus;

3) beim Punkt der *Gravis* mit der Tonformel c—G oder c—F, — hier eine ganze Gruppe von Punkten, die eine absteigende Kadenz anzeigen;

4) beim Fragezeichen der Interrogativus mit einer Tonformel, deren wesentliches Element die Ligatur H—c bildet, — hier das Zeichen d. i. das Neumen-Zeichen des Podatus oder das Zeichen der Montecasineser Handschrift mit dem Namen *Muta*, dem ursprünglichen Spiritus lenis.

Von diesen immerhin sparsam verwendeten Lese-Zeichen oder vielmehr Recitations-Kadenzen zu den voll neumirten Texten des Mittelalters ist der Schritt nicht schwer und lang. Wir brauchen nur die hier nicht mit Zeichen versehenen Textsilben mit Strichen auszustatten, die den tonus currens, auf dem sie gesungen wurden, andeuten, und wir erhalten ein Bild, das dem vieler früh-mittelalterlichen Neumationen auf ein Haar gleicht. Derartige reichlicher neumirten Texte treten denn auch thatsächlich in ähnlichen Handschriften hin und wieder hervor. So in der Handschrift No. 497 der Palatina in der Vatikanischen Bibliothek, dem 12. Jahrhundert angehörig. Diese bildet ein Lektionarium derselben Art, als das soeben besprochene[1]). Hier finden wir die Cadenzen nach Massgabe der grammatischen Syntax in derselben Weise sporadisch angewendet, wie in anderen Handschriften, nur erhebt sich zuweilen die sonst meist sporadische Zeichengebung zu ausgedehnterer Neumation.

Beispiel: bl. 19a. Ad quem mater: in me sit, ait, ista maledictio, fili mi! tantum audi vocem meam et pergens affer quae dixi. Abiit et attulit deditque matri. Paravit illa cibos sicut noverat velle patrem illius et vestibus esau valde bonis quas apud se habebat usw. Accede huc, ut tangam te fili me et probem, utrum tu sis filius meus esau an non. Accessit ille ad patrem et palpato eo dixit ysaac: Vox quidem vox iacob est, sed manus, manus sunt esau.

Die in dieser Handschrift gebrauchten Zeichen sind: 1) der Akutstrich, 2) der Punkt, 3) der Circumflex in der Gestalt der Clivis oder des alt-griechischen Circumflex, 4) das Zeichen ȣ (oben im Text mit 4 bezeichnet) in derselben Anwendung, als das vorhin besprochne Zeichen , nur dass jenes Zeichen viel deutlicher seine Abstammung von der *Muta* der Montecassiner Handschrift verräth. Es steht als Fragezeichen und als Kolon.

Zu gleichem Ergebniss führt eine Prüfung der Handschrift No. 510 derselben Bibliothek und aus dem selben Jahrhundert. Auch hier weisen die Lektionen und Gebete auf Blatt 117—165 den Akutstrich nebst Punkt bei Komma-Interpunktionen und das Zeichen bei der Kolon-Interpunktion auf. Beim Schlusse eines ganzen Abschnittes tritt noch die Figur des Quilisma oder hinzu, die also den Accentus finalis andeutet und das nämliche Zeichen ist, als die Sirenimpha ascendens der Montecasineser Handschrift (vgl. S. 37). Nur stellt sie sich als eine Verkürzung des Tonganges der

[1]) Es beginnt: Haec dicit dominus: Propter syon non tacebo.

aufsteigenden Sirenimpha dar. Wir kennen sie ferner schon als dasselbe Zeichen, das sich bei Indern, Juden, Armeniern, Griechen und Lateinern in gleicher Weise wieder findet (vgl. S. 53).

Ich unterlasse es, noch mehrere Proben derartiger Lektions-Accente anzuführen, da sich ihre Verwendung überall mit geringen Abänderungen als ihrem Wesen nach gleich erweist. Nur eine Stelle aus Ornitoparch muss ich hier wiedergeben, nicht nur, um zu zeigen, wie lebhaft die Erinnerung an die einstige Herrschaft des Accentus und an den Zusammenhang der Kirchen-Accente mit den Accenten der Grammatiker selbst im 16. Jahrhundert noch war, sondern auch deshalb, weil sie eine geschichtliche Darlegung der Entwickelung der Kirchen-Accente in der Form einer Parabel in lateinischer Sprache enthält.[1])

Es hat der Accentus mit dem Concentus grosse Ähnlichkeit, denn beide hängen durch brüderliche Verwandtschaft mit einander zusammen. Der Klang der kirchlichen Melodie (sonus harmoniae) ist nämlich der König und Vater von beiden; den einen erzeugte er mit der grammatischen, den andern mit der musischen Nymphe.

Als nun der Vater sah, dass beide an Gaben des Körpers und Geistes reich waren und einer dem andern in jeglicher Fähigkeit nichts nachgab, dass aber (denn er war schon hoch bejahrt) sein Ende heran nahe, da begann er bei sich zu überlegen, welchem von beiden er seine Herrschaft übergäbe. So schaute er bald auf den Einen, bald auf den Andern und beobachtete ihren Charakter.

Es war nun der Accentus, der ältere, ernst und beredt, aber streng, daher beim Volke weniger beliebt. Der Concentus aber war heiter, angenehm, liebenswürdig und bei allen gern gesehen; er strebte danach, mehr geliebt, als gefürchtet zu werden, und deshalb gewann er sich leicht die Zuneigung Aller. Als der Vater dies bemerkte, wurde er täglich immer mehr schwankend, welchen von Beiden er zum König weihen sollte. Denn der Accentus war dem Volke nützlicher, der andre aber lieber. Darum rief er an einem bestimmten Tage die Fürsten des Reiches zusammen, und diese sind: die Sänger, Dichter, Redner, Moral-Philosophen, und dazu die Lenker der Religions-Angelegenheiten, die nach dem Könige die erste Stelle im Kirchenstaate ein nehmen. Vor ihnen soll König Sonus folgende Rede gehalten haben:

„Liebe Fürsten, die Ihr die manigfachen Gefahren des Krieges zu Wasser und zu Lande kennen gelernt habt, wenn Ihr unter meiner Anführung die siegreichen Fahnen durch den ganzen Erdkreis trugt. Seht, die unermessliche Erde gehorcht Euch, kein Feind ist mehr da, alles ist Euch unterthan. Nur mir allein naht der Tod, das Leben weicht, der Körper ist von den Anstrengungen entkräftet, der Geist durch Sorgen aufgerieben. Nichts bleibt mir zu erwarten, als sobald wie möglich zu sterben. Darum beschloss ich, einen von den beiden Söhnen, die ich erzeugte, und zwar denjenigen, den Ihr in gemeinsamem Beschlusse erwählt, Euch zum König zu setzen, der Euch, der das mit Eurem Blute gegründete Reich vor Unrecht und feindlichem Angriffe vertheidige."

Nach dieser Rede berathschlagten die Fürsten und überlegten gruppenweise für sich das gemeinsame Heil. Doch uneinig waren sie, die Einen forderten diesen, die Anderen jenen als König. Denn die Redner und Poeten wollten den Accentus, die Sänger aber und Moralisten den Concentus zum König. Die Leiter des Kultus indessen, die Anwälte der Staatsrechte, dachten höher und beschlossen, keiner von Beiden sei zurück zu setzen, sondern die Herrschaft müsse unter ihnen getheilt werden. Ihre Meinung hatte auch bei dem Könige die Oberhand.

Das Reich wurde so getheilt, dass der Concentus für alles Gesangliche (Melodiöse), als da sind: *Hymnen, Sequenzen, Antiphonen, Responsorien, Introitus, Tropen* u. ä., der Accentus aber für alles Gelesene, wie: *Evangelien, Lektionen, Episteln, Gebete, Prophetien* als Führer und Leiter gelten solle. Denn die Officien des Kirchen-Reiches werden weder ohne Concentus noch ohne Accentus ordnungsmässig ausgeführt.

---

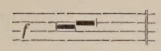
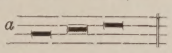
[1]) Musicae Activae Micrologus Andreae Ornitoparchi Ostrofranci Meyningensis. Lips. 1519. Lib. III. Cap. I. de laude Accentus.

Die mit ihnen zusammen gesetzten Theile zogen mit ihren Königen ab, aber sie beschlossen, dass nicht nur der Concentus, sondern auch der Accentus von allen kirchlichen Personen verehrt werden sollte. Dies haben der heil. Vater in Christo, der Herr *Papst Leo X.* und der göttliche ruhmreichste römische *Kaiser Maximilian* — beide die Götter der Erde, beide die Spitzen des christlichen Staates, beide der Wissenschaften und besonders der Musikkunst vorzüglichste Leuchten, — mit allgemeiner Zustimmung der Väter und Fürsten bestätigt, mit Privilegien ausgestattet, und jeden zuwider Handelnden bestraften sie gleich einem Majestäts-Verbrecher, dieser am Körper, jener an der Seele.

Darum beanstande ich, dass viele Priester (wie ich zum Lobe der Gelehrten sage) so rauh, so widernatürlich, so sehr fehlerhaft das zu Lesende recitiren, dass sie nicht nur die Gläubigen in ihrer Andacht stören, sondern auch durch ihr schlechtes Vorlesen Lachen und Kichern hervorrufen. Ich beschloss, nach (Abhandlung des) Concentus alle Schwierigkeiten betreffs des Accentus, soweit er des Musikers Sache ist, in Regeln durchzugehen, damit der Accentus zugleich mit dem Concentus gewissermaassen als wahrer Erbe im Kirchenstaate gehalten werde und das Lob des Höchsten, dem Lob und Ehre gebührt, in rechter Weise erschalle. (Folgt Besprechung der Kirchen-Accente, durchaus im Anschluss an die grammatischen Accente und unter Hinweis auf Priscian).

Schälen wir aus der poetischen Hülle den Kern, so ist es kein anderer als der, den wir schon fest stellten: Die zum *Accentus* gehörigen Stücke (alle Lektionen, Evangelien, Episteln, Stücke aus den Propheten und die Gebete) sind die älteren in der römischen Kirche. Sie gingen hervor aus der Sprach-Grammatik. Erst später kamen die rein musikalischen, rein gesanglichen Stücke hinzu d. h. die melodischen Gesänge, wie Hymnen (frühestens im 4. Jahrh.), Sequenzen (im 9. Jahrh.), Antiphonen, Responsorien, Introiten, Tropen usw., und wurden beim Volke so beliebt, dass der Accentus ganz zu verschwinden drohte. Es bedurfte eines Machtspruches der Kirche, um den Accentus überhaupt dem Gottesdienste zu erhalten. Dieser erfolgte in einer für Ornitoparch nicht mehr kontrolirbaren Zeit, weshalb er die Darstellung des Vorganges in die Form des Märchens kleidet. Jene Entscheidung der Kirche bestätigten (approbarunt) aufs neue Papst Leo X und Kaiser Maximilian. Indessen, trotz der harten Strafen, mit denen sie die Feinde des Accentus bedrohten, war doch das Schicksal der alten Recitations-Kunst besiegelt. Die Gelehrten kannten sie noch, und dass sie sich des ursprünglichen Zusammenhanges der Kirchen-Accente mit den Accenten der alten Grammatiker auch deutlich bewusst waren, geht aus den bei gebrachten Belegen zu Genüge hervor, wird aber sowohl bei Ornitoparch, als bei mehreren anderen alten Schriftstellern noch besonders bezeugt.

Suchen wir die Thatsachen, die bei den Untersuchungen der beiden letzten Kapitel über das Pneuma und die Kirchen-Accente zu Tage getreten sind, nun für die Entzifferung der Hauchzeichen oder Spiritus (Pneumata) zu verwerthen, so fällt vor allem die Verwendung des *Muta*-Zeichens als *Accentus interrogativus* auf. Wir sehen es durch das ganze Mittelalter hindurch überall dort auftreten, wo wir ein Fragezeichen setzen. Die alte griechische Form der *Prosodia daseia* oder des *Spiritus lenis* ⊣ oder ⌋, beziehungsweise die *Muta* in der Montecasineser Tabelle ⸣ oder den *Podatus* ♩ der fränkischen Neumen-Tabellen, finden wir wieder in der Neapolitaner Handschrift VI. G. 11. als ✓ auf den *Frage-Wörtern* quis, quid, cur usw., in der Palatina-Handschrift 510 in der Form ʃ als *Fragezeichen und Kolon*, in der Palatina-Handschrift 497 in derselben Verwendung mit der Gestalt ♂, in unzähligen Handschriften mit Choral-Notation in dieser Form ⸢, und schliesslich in der Trierer Handschrift des 15. und den Druckwerken des 16. Jahrhunderts als accentus ecclesiasticus *interrogativus* mit der charakterisirenden

Tonbewegung:  d. h. mit einer Tonbewegung, die im Sekunden-Schritt zum Tonus currens aufsteigt. Gern geht ihr dabei ein tieferer Ton voran, was in den Neumationen durch den unterhalb gesetzten Gravis-Punkt aus gedrückt wird, sodass sich die Bewegung oft zu einem aufsteigenden Trichord erweitert:  Schon in der Amiatina-Bibel aus dem Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts fanden wir als *Frage-Zeichen* die dieser Bewegung genau entsprechende Figur (vgl. S. 96) und wir begegnen ihr wieder in der Form als *Interrogatus* im 15. Jahrhundert (vgl. S. 101). Es ist das natürlich unser modernes *Frage-Zeichen* mit der Gestalt ?, woraus man wohl zur Genüge ersehen kann, dass wir es hier mit einem wahrhaftigen Pneuma- oder Interpunktions-Zeichen zu thun haben.

Der Schleifer, den die Muta (der Podatus) ausführt ist, wie wir sehen, ein Ganzton-Schritt, weil er zum alten Tonus currens a aufsteigt, unter dem der Ganzton g liegt. Dies ist auch noch in späteren Zeiten meist respektirt worden. Wollte man nämlich einen aufsteigenden Halbton-Schritt bezeichnen, so bediente man sich (fast ausnahmslos) des *Quilisma*-Zeichens oder , das uns ja bereits als das Zeichen des indischen Kampa oder Kampana (alt-griechisch Kompismos, spät-mittelgriechisch *κύλισμα)* bekannt ist. Auch im alt-indischen Atharva-Veda hatte schon bei diesem Zeichen der Halbton-Schritt Statt, denn die Atharva-Vedi sangen dabei einen Triller mit dem Halbtonschritt h-c.

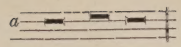
Entspricht schon das alles bis in's Kleinste hinein den von mir entwickelten Ansichten, so kommen noch andere Einzelheiten hinzu, um diese noch mehr zu stützen. Ich muss hier nochmals auf die Ausführungen Isidors (S. 79) hinweisen, nach denen die Spiritus Schleifer waren. Ferner betone ich das öfter zu erblickende Hand-in-Hand-Gehen des Kolon- mit dem Frage-Zeichen. Das spätere Mittelalter legte sogar auf die Vertauschung beider ein gewisses Gewicht, indem z. B. gewisse Lektionen grundsätzlich mit vertauschten Zeichen recitirt wurden. Aber es darf wohl nach allem, was ich über die Lehre vom Pneuma beibrachte, an der inneren Verwandtschaft zwischen den Interpunktions-Zeichen nicht mehr gezweifelt werden. Wenn wir nun in der Amiatiner Bibel für das Kolon das Zeichen ϩ fanden, so dürfte es kaum unwahrscheinlich sein, dass dieses aus dem Spiritus-asper-Zeichen ebenso hervor gegangen ist, wie das Frage-Zeichen oder die Muta aus dem des Spiritus lenis entstanden ist. Jenes Zeichen ist gewissermaassen das Pendant zn diesem, genau so, wie der Spiritus asper zum lenis.

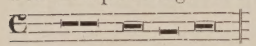
Nachdem wir folgende Entsprechungen fest gestellt haben:

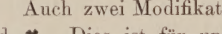
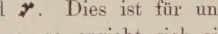
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Neume | Acut | = | Acc. | eccles. | Acutus. |
| „ | Gravis | = | „ | „ | Gravis. |
| „ | Circumflexa | = | „ | „ | Media. |
| „ | Longa | = | „ | „ | Immutabilis. |
| „ | Brevis | | | | |
| „ | Muta (Lenis) | = | „ | „ | Interrogativus oder Elevatus. |

so bleibt, nach Ausscheidung des noch zu besprechenden Acc. eccles. Finalis überhaupt nur noch je ein Zeichen in beiden Tabellen übrig, nämlich:

Neume *Inflatilis* = Acc. eccl. *Moderatus.*

mit der Tonbewegung  Die Tonbewegung ist in der That das Gegenstück zu der des Interrogatus: wie dieser zum Tonus currens aufsteigt und gern noch einen tieferen Ton unter sich hat, so steigt jener zum Tonus currens ab und hat gern noch einen Ton unter sich, der in diesem Falle der Currens selber ist. Auf diese Weise entsteht eine auf-absteigende Tonbewegung, und das entspricht genau der Bedeutung des Wortes *Inflatilis*. Denn die Theoretiker der antiken Rhetorik verstehen unter einer Oratio *sufflata* oder *inflata* eine urgirte Sprechweise, die „aufwallt und überschäumt" *(quae turget et inflata est* bei Cornificius 4, 8, 15).

Für den Moderatus sehen wir aber bei Ornitoparchus noch eine andre Ton-Entsprechung: nämlich statt *auf-absteigend* vielmehr umgekehrt *ab-aufsteigend*  Dort ist es ein Ausweichen der Tonbewegung nach oben, hier aber nach unten; in beiden Fällen läuft dies auf eine Art Pralltriller hinaus. Aber hier bei der zweiten Art des Moderatus ist Ausgangs- und Endton nicht der Tonus currens, sondern die Tonfigur liegt eine Stufe unter dem Currens.

Auch zwei Modifikationen des Inflatilis-Zeichens stellten wir bereits fest (S. 80): und . Dies ist für uns von Wichtigkeit. Weicht nämlich die Tonbewegung nach oben aus, so ergiebt sich eine Tonfigur, die später in den fränkischen Neumen-Tabellen des 11. und 12. Jahrhunderts den Namen *Torculus* (von torqueo drehen, umherwenden) führt. Die Figur ist die erste der beiden Inflatilis-Zeichen, die folgende Wandlungen durchläuft:  . Beim Ausweichen der Inflatilis-Bewegung nach unten ergiebt sich der Tongang des *Porrectus,* wie er ebenfalls in jenen Neumen-Tabellen genannt wird, und der folgende Wandlungen seiner Gestalt auf weist:  .

Zugleich spiegelt sich in der Anwendung dieser beiden Neumen, des *Torculus* und *Porrectus,* das alte Verhältniss zum Tonus currens wieder. Der Tongang des Porrectus liegt, wie wir sahen, unterhalb des Tonus currens. Daher folgt ihm gern ein höherer Ton nach, der Porrectus vertritt die Stelle eines Tieftones. Beim Torculus aber ist Ausgangs- und Endpunkt der Tonus currens; er vertritt also die Stelle eines Hochtones, d. h. es folgt ihm ein tieferer. Durch Hinzuziehung dieses nachfolgenden tieferen Tones, d. h. durch Hinzunahme eines Punktes unter ihm, entstand aus dem alten Inflatilis-Zeichen die Figur des *Pressus* . Dieser (spätere) Name erinnert noch deutlich an die ursprüngliche griechische Bezeichnung des Spiritus asper; denn er ist die wörtliche Übersetzung von *προσῳδία δασεῖα* = accentus pressus (densus). Bei diesem Pressus entfällt das Inflatilis-Zeichen (wenigstens in den italienischen Neumationen) gewöhnlich auf den alten Medialton a bezw. den späteren Medialton $c^1$, ein Umstand, der wohl die Richtigkeit unsrer Forschungs-Ergebnisse besser illustrirt, als alles Andere.

Die Pneuma-Zeichen erweisen sich mithin geradezu als Führer bei der Entzifferung der Neumationen. Sie bieten einen sicheren Anhalt bei der Feststellung der Tonhöhe, da sie gewöhnlich auf gewisse Stufen des Tonsystemes entfallen und damit den sie umgebenden Tonzeichen ebenfalls ihren Platz im Tonsysteme anweisen.

## Zwölftes Kapitel.

### Das Gruppen-Neuma und die Sequenzen.

Bei Besprechung der Cheironomie erhielten wir die Kunde von einer eigenartigen Praktik der mittelalterlichen Vorsänger. Der Vorsänger oder Chordirigent (Cheironomikos) erhob beim Beginne des Gesanges seinen Stab, dass alle Sänger auf ihn blickten, und er zeigte dann, dazu singend, nach künstlerischer Lehre der Cheironomie die Tonfälle der Neumen durch einen Gang von fünf Tönen auf- und abwärts. Er gab damit seinem Chor, wie heut zu Tage der Dirigent den Sängern den Akkord, so die Intonations-Formel oder das Schema des Gesanges an, sodass sie weder in der Wahl der Stimm-Lage noch des Stimm-Umfanges irgendwie im Zweifel sein konnten. Dieser Tongang auf- und abwärts am Anfange des Stückes nennt die Handschrift von Montecasino *Sirenimpha,* ein Name, der vermuthlich derselben Sprache zu gehört, als die ebenda genannten Bezeichnungen der Töne: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon usw.

Auf welche Textunterlage der Cheironomiker die Einführungs-Tonformel oder Intonation gesungen hat, ist uns nicht bekannt. Wir können es uns aber nicht gar zu schwer vorstellen. Mehrere Psalmen, wie auch die Klagelieder Jeremiae wurden durch die Buchstaben des hebräischen Alphabetes in Strophen getheilt. Hier sang man nun vor jeder Strophe den betreffenden Buchstaben Aleph, Beth, Gimel usw. als Sirenimpha, selbst bei lateinischen Übersetzungen. Ich werde davon ausreichende Proben im zweiten Theile meiner Neumen-Studien beibringen. Der Gebrauch war bei den Lamentationen allgemein, und zwar weist die betreffende Tonformel, die man über diesen Buchstaben sang, durchaus hin auf jene Sirenimpha-Formel, wie sie in der Handschrift von Montecasino beschrieben wird.

Später, als man statt eines ganzen Psalmes bloss einige oder gar nur einen (accentischen) Psalmvers sang, und diesen dafür mit einer (concentischen) Antiphone umgab, trat natürlich die Intonations-Formel zwischen Antiphone und Psalmvers, als Vermittlung zwischen beiden ungleichen Gesangs-Arten. Man bezeichnete sie im Mittelalter mit EVOVAE, was man als die Vokale der Worte *Seculorum Amen* ansieht, ähnlich wie man statt Halleluiah auch nur die Vokale AEU[I]A schrieb.

Bei fortlaufenden Strophen z. B. eines alphabetischen Psalmes war natürlich jede Strophe vorn und hinten von je einer dieser Intonations-Formeln auf je einem der hebräischen Buchstaben eingeschlossen. Ein späterer und im Grunde irrthümlicher Gebrauch ist es daher, die Eingangs- als Schluss-Formel an zu sehen; doch geschah das sehr häufig und schon früh im Mittelalter. Daher sehen wir denn die letze, absteigende Hälfte der alten Sirenimpha unter den Accentus ecclesiastici des 15. und 16. Jahrhunderts als *Accentus finalis* wieder.

Für den concentischen Gesang waren diese Formeln sicherlich noch viel nöthiger, als für den accentischen. Ihr freierer Gang und ihr grösserer Umfang bedurften eines Anhaltes, einer Richtschnur in der That weit mehr. Deshalb spielen solche Schemata eine sehr wichtige Rolle in der Zeit nach dem 9. Jahrhundert, wo der Accentus aufgehört hatte, der Hauptgegenstand des lateinischen liturgischen Gesanges zu sein, und vielmehr der Concentus immer mehr das Übergewicht erhielt. Ja, es ist gewiss, dass sich gerade an der Hand der genannten Eingangs- und Schluss-Tonformeln der Concentus in der lateinischen Kirche erst recht heraus gebildet hat. Daher haben sie für unsre Untersuchungen eine ganz besondere Wichtigkeit.

Im Grunde genommen ist die Final-Clausel nur ein ausgedehnteres Pneuma. Wie an einer Interpunktions-Stelle inmitten der Recitation die entstehende Pause durch eine kleinere Tonbewegung ausgefüllt wurde, so trat bei Eintritt der grössten, abschliessenden Interpunktion am Ende eines ganzen Abschnittes naturgemäss eine ausgedehntere Tonbewegung auf.[1]) Ganz richtig nannte man daher dieses ausgedehnteste Pneuma das *Pneuma* an sich, oder verstümmelt und missverständlich das *Neuma*. Aber es trat unter noch anderen und zwar den verschiedensten Bezeichnungen auf. Die häufigsten Namen dafür sind Tropus, Modus und Tenor (vgl. S. 92).

Der Tropus = latein. modus ist nach den Erklärungen der lateinischen Musik-Schriftsteller seit dem 10. Jahrhundert[2]) eine Tonformel, an der man unzweideutig die Tonart eines Gesanges und die ihm eigenthümlichen melodischen Wendungen (tropi von τρέπω wenden) erkennt, so wie man (nach Guido) aus dem Äusseren eines Menschen seine Nationalität bestimmen könne. Bei Untersuchung noch unbekannter Gesänge werden wir — so sagt Guido — durch die Hinzusetzung der zusammengefügten Neumen ganz erheblich unterstützt. Unter τρόπος verstanden die alten Griechen den Charakter, das Wesen, die Geberden eines Menschen; Tropus ist also das Gesammtbild der Einzel-Geberden oder *Neumen* eines Menschen, ihre Zusammenfassung. Nicht unpassend ist hier der Name übertragen auf die cheironomische Musik.

Wir finden den neumirten Gesängen des zehnten und der späteren Jahrhunderte sehr häufig ihren Tropus in den Handschriften bei gesetzt. Es ist dies eine Zusammenfügung von Neumen-Zeichen in eine einzige oder mehrere verbundene Gruppen, welche, in ihre einzelnen Bestandtheile aufgelöst, die verschiedenen Neumen des betreffenden Gesanges ergeben. Die einzelnen Theile, in die das Gruppen-Neuma dabei zerlegt wird, indem über je eine Silbe je ein Zeichen davon entfällt, sind natürlich nicht gerade allzu

[1]) Guido von Arezzo (Gerb. Scr. II. 14b): „Wie es in der Metrik (in metris) Buchstaben und Silben, Theile und Versfüsse und Verse giebt, so giebt es in der Melodik (harmonia) Töne (phthongi id est soni), deren einer, zwei oder drei zu Silben gefügt werden, und diese selbst bilden, allein oder verdoppelt, das Neuma d. h. einen Abtheil der Cantilene. Ein Abtheil oder mehrere ergeben eine Distinktion, d. h. einen angemessenen Ort zum Athemholen. Dabei ist dies zu beachten, dass ein ganzer Abtheil gedrängt zu notiren und zu singen ist und die Silbe noch kürzer; der Tenor aber d. h. das Verweilen der letzten Note, das bei der Silbe gering ist, länger beim Abtheil, am längsten bei der Distinktion, bildet das Merkmal bei diesen Einschnitten. Daher ist nöthig, dass die Cantilene gewissermaassen in metrischen Versfüssen taktirt werde (plaudatur) und die einen Töne, den anderen gegenüber, ein doppelt so langes oder doppelt so kurzes Verweilen oder Bebung *(tremulam* = Tremolo, Triller) haben usw.

[2]) Guido von Arezzo s. Gerb. Script. II 14a, Hermannus Contractus, ebda. II 132a, Engelbert von Admont, ebda. II 366b, Joannes de Muris, ebda. III 228a.

genau abgemessen, sondern bestehen gewöhnlich nur aus den einfachsten Neumen-Figuren: Punkt, Akutstrich, Circumflex (Clivis) und Muta (Podatus). Viele Gesänge sind thatsächlich ohne dieses Gruppen-Neuma platterdings unentzifferbar, besonders die in fränkischen Neumen geschriebenen. Daher haben namentlich die S. Gallener Neumatoren es nur selten unterlassen, den neumirten Gesängen ihr Gruppen-Neuma bei zu setzen. Entweder steht es vor oder hinter dem Gesange oder aber an den Rand geschrieben und zwar oft mit dem Texte AEUA (Alleluja).

Ein Beispiel hierfür bringt Gerbert, De cantu et musica sacra Bd. I. Tab. II. Wer wollte aus den Neumen folgenden Textes wagen eine Melodie fest zu stellen? O Blasi, dilecte regi regum summo, et cunctis angelorum choris laudabilis. Die Neumation geht in unterschiedslosen wage- oder senkrechten Strichen dahin, es ist völlig unmöglich, irgend eine, selbst bescheidene Melodie bei nicht ganz willkürlicher Ausdeutung der Zeichen heraus zu entziffern. Wie mit einem Schlage ist aber die Sachlage verändert, sobald man das dazu gehörige Gruppen-Neuma betrachtet. Es steht in der S. Blasier Handschrift am Rande und lautet: A E U A usw. Der Podatus (Muta) am Anfang, aus einer aufsteigenden Tonbewegung von zwei Tönen bestehend, wurde also im Texte in diese beiden Töne zerlegt, ebenso der Torculus über E in seine drei, der erweiterte Climacus über U in vier Töne usw. und jeder einzelne dieser Töne wird nur mit liegender oder stehender Virga bezeichnet, je nachdem er innerhalb seines Gruppen-Neuma auf- oder absteigend war. Von jeder weiter greifenden Bezeichnung von Beziehungen der Neumen unter einander wurde abgesehen, und so sind diese Neumen über dem Texte in der That nur Abbreviaturen, die bei Vorhandensein des Schlüssels im Gruppen-Neuma alles, ohne diesen aber nichts sagen.

Wo das Gruppen-Neuma durch Zufall abhanden gekommen ist, brauchen wir uns um eine Entzifferung derartig neumirter Stücke nicht zu bemühen, es würde in 99 Fällen von 100 vergeblich sein. Aber oft scheint es nur so, als ob das Gruppen-Neuma fehlte; wir finden es zuweilen ziemlich versteckt, sodass man seine Beziehung zu dem zugehörigen Texte nicht gleich auf den ersten Blick erkennt. Es werden z. B. eins oder mehrere der Anfangsworte eines Gesanges an das Ende gesetzt mit dem Gruppen-Neuma, wie in der Handschrift No. 484 von S. Gallen, oder es wird eine ganze Reihenfolge von Gesängen unter einem besonderen Tropus zusammen gefasst, sodass der eine Tropus für alle zugleich gilt usw. Freilich muss man immer dabei auf seiner Hut sein, denn zuweilen wurde die Formel nicht ganz ausgeschrieben, sondern nur durch ihre ersten Tongänge an gedeutet und die weitere Fortsetzung als bekannt voraus gesetzt.

Die Epoche machende Bedeutung dieser „Tropen“ müssen wir hier etwas näher beleuchten; denn sie sind es gewesen, welche die Neumation seit dem 10. Jahrhundert ihre Umgestaltung ermöglichten und das bis dahin geltende Prinzip so stark erweiterten, dass nun die alten einfachen Regeln für ihre Entzifferung gar nicht mehr ausreichten. Ein kurzer Überblick über das erste geschichtliche Auftreten der Tropen in dem lateinischen Kirchengesange und die Folgen, die ihre Anwendung für die Neumen hatte, wird mehr, als lange Erklärungen es vermöchten, dem Verständniss für die Neumations-Prinzipien des späteren Mittelalters die Wege bahnen.

Die Tropen waren, wie bereits S. 92 gesagt wurde, die kompresse Form aller derjenigen Tonbewegungen, welche an den verschiedenen Interpunktions-Stellen aus zuführen waren; kannte der Recitator den Tropus oder das Pneuma der Recitation, so waren ihm alle Faktoren seines Vortrages bekannt und gegeben. Wie schon der Name andeutet, kam die Erfindung der Tropen von den Griechen. Hier wurden sie auf gewisse Silben-Gruppen, wie Nonaneane, Noeane usw. gesungen, Wörter, die keinerlei Bedeutung hatten. Es bildeten sich daraus, namentlich in Anlehnung an das dem Psalme folgende Alleluja, besondere Melodien, die sich schliesslich von der Recitation loslösten und unter obigen und anderen Namen (iubilus, laudes u. a.) mehr oder weniger selbstständig erschienen. Von Recitation war dann bei diesen erweiterten Pneuma- (Neuma-) Formeln natürlich keine Rede mehr.

Hören wir uns einige Schriftsteller des Mittelalters selbst darüber an.

Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert (Gerbert, Script. I. 42 ff.) nennt die von den griechischen Sängern am Hofe Karls des Grossen eingeführten Tropen *Toni* und giebt darüber folgende Erklärungen ab:

Übrigens pflegt der Geist die Namen, die man den Tonarten zuschreibt, wie bei der ersten: Nonaneane, bei der zweiten: Noeane usw., bei sich zu erörtern, was sie wohl für eine Bedeutung haben könnten. Nun fragte ich einen Griechen, was sie im Lateinischen bedeuteten und er antwortete mir, sie bedeuteten nichts, sondern seien bei ihnen nur Ausdrücke der Freude; und je grösser der Umfang des Gesanges ist, desto mehr Silben werden ihm zugeschrieben, wie im ersten authentischen Ton (mit dem man die Reihe der Tonarten beginnt) sechs Silben angewendet werden, nämlich Noeane, und Nonanneneane in der zweiten authentischen Tonart; in der dritten authentischen, wo sie geringeren Umfanges sind, werden nur fünf dazu geschrieben, nämlich *Noioeane.* Bei den plagalen Tonarten aber ist die Buchstabirung eine ähnliche, nämlich *Noeane,* oder nach Anderen *Noeacis.* Auf Befragen fügte schliesslich der Grieche hinzu: In unserer Sprache scheinen sie eine Ähnlichkeit zu besitzen, welche die Pflügenden oder die *angarias minantes* aus zu drücken pflegen, nur dass sie bloss der Ausdruck eines sich Freuenden und nichts anderes sind; und zwar ist es dasjenige, was die Modulation der Töne in sich fasst (estque tonorum in se continens modulationem).

Bernhard von Clairvaux im 12. Jahrhundert giebt in seiner Abhandlung *De correctione Antiphonarii* (Mabillon, Opera. Paris 1719. I 691 ff.) folgende Erklärung:

Um diese (authentischen und plagalen Tonarten) von einander zu unterscheiden, sind die neumata erfunden worden, die man den Antiphonen anhängt und die von einigen auch *stivae* genannt werden. Bei den Griechen werden sie durch die Wörter *Noanoeane, Noeais* und ähnliche bezeichnet, welche allerdings nichts bedeuten, sondern nur zu dem Zwecke von den Griechen erfunden worden sind, damit durch deren verschiedenen und einander unähnlichen Klang die bewundernswürdige Manigfaltigkeit der Töne zugleich mit dem Ohre wie mit dem Verstande aufgefasst werden könne. Dieselben sollen die Eigenart (maniera) ihrer Tonarten so zum Ausdruck bringen, dass man, nachdem man sie fleissig seinem Gedächtniss eingeprägt hat, dennoch dort, wo einmal die Verschiedenheiten sich häufen, leicht durch das Gehör erkennt, um welche Gesänge es sich handelt. Jedes dieser Neumen, welches es auch immer sei, muss daher seiner Tonart eigenthümlich sein und darin Genüge thun, dass es zu jedem beliebigen Endton seiner Tonart passe; und darin eigenartig, dass es zu dem Gesange einer anderen Tonart gar nicht passen kann. Denn die Neumen wären zur Unterscheidung der Tonarten untereinander ja gar nicht in vernünftigem Sinne erfunden worden, wenn eben nicht jedes einzelne für die Kennzeichnung seiner Tonart ausreichte und sie ganz deutlich von anderen unterschiede. Das Neuma muss also die Eigenart und Form seiner Tonart, sowohl die gemeinsame als die besondere ausdrücken: und zwar die Eigenart (maniera) durch die Anordnung, die Form (forma) aber durch die Zusammensetzung.

Die Verwendung jener seltsamen Worte für die Tonformeln der griechischen Gesänge war im 10.—12. Jahrhundert ganz allgemein. Odo von Clugny kennt und

gebraucht sie ebenso wie Hucbald, die Musica enchiriadis, Berno von Reichenau u. a., man kann deutlich erkennen, dass die Anwesenheit der vielen griechischen Sänger am Hofe Karls d. Gr. in den fränkischen Landen nicht ohne eine ganz beträchtliche Nachwirkung geblieben ist. Die Musiktheorie des Abendlandes wird mit dem 10. Jahrhundert ganz nach griechischem Muster gestaltet, es bereitet sich eine wahre Renaissance der griechischen Musiktheorie vor. In der Musica enchiriadis feiert sogar die altgriechische Buchstaben-Notation eine ungeahnte Wieder-Auferstehung. Zugleich erscheint daselbst jene neu gebildete Tonschrift, die sich das Prosodie-Zeichen des Spiritus asper unter ihrem griechischen alten Namen Dasia *(δασεῖα)* zu Grunde legt.

Auch die Neumen wissen von dem tief einschneidenden Einfluss der griechischen Sänger jener Zeit zu erzählen.

Schon äusserlich macht sich das bemerklich, denn allerwärts erscheinen in den Antiphonaren und Gesang-Büchern der lateinischen Kirche griechische (mit lateinischen Buchstaben geschriebene) Stücke. So z. B. ist eine von mir vollständig kopierte S. Gallener Neumen-Handschrift No. 484 ganz durchsetzt von griechischen Gesängen: schon das Titelblatt ist griechisch. Der neumirte Text beginnt: *Incipiunt tropi carminum in diversis festivitatibus missarum canendi,* und enthält unter der sehr grossen Anzahl solcher Tropen mehrere griechische Stücke (Kyrie, Doxologie, Glaubens-Bekenntniss, die Symbola, Carmen angelicum usw.), mit lateinischen Buchstaben und Neumen.

In den Neumen-Tabellen der späteren Zeit weisen besonders viele Namen der Zeichen auf solchen griechischen Einfluss hin.

So erscheinen z. B. in der Neumen-Tabelle einer Handschrift aus S. Blasien[1]) die Namen *Climacus* (vom griechischen *κλῖμαξ*, die Leiter, Stufe), *Pentafonus* (Fünfton-Reihe), *Gnomo (γνώμων* eigentlich der Uhrzeiger), *Cefalicus* (von *κεφαλή*, das Haupt), *Quilisma (κύλισμα*, Roller, Triller, auch in der griechischen Neumation mit gleichem Zeichen vorhanden), *Tetradius, Pentadicon, Trigonius, Ypodicus, Atticus, Tragicon, Diatmus, Exon, Centon* (vergleiche die griechische Neume *κέντημα* mit gleichem Zeichen), *Podatus,* sogar *Proslambanomenon* u. a. In einer andern Neumen-Tabelle des 12. Jahrhunderts aus einer Handschrift des Benediktiner Klosters Ottenburg in Unterschwaben[2]) begegnen uns die *Apostropha* und *Bistropha* (auch *Tristropha)* mit demselben Zeichen als der *ἀπόστροφος* und die *δύο σύνδεσμοι* der griechischen Neumation, ferner die halb-griechischen Namen *Prediatesseris, Sub-* und *Condiatesseris, Prae-, Sub-* und *Con-Diapentis;* in einer Neumen-Tabelle aus dem Kloster Murbach ausser schon genannten ein Zeichen *Epiphonus,* das in einer Handschrift aus Toulouse *Eptafonus* genannt wird.[3])

Es kann hiernach kein Zweifel Statt finden, dass in der That gerade die Neumation der lateinischen Kirche in der Zeit vom 9.—11. Jahrhundert von den griechischen Praktikern stark beeinflusst und befruchtet worden ist. Bei diesen aber galten die als Prosodien bekannten Zeichen, wie wir sahen, durchweg für Tonzeichen (Neumen), und so erleichterte der Einfluss der Praxis die Rückbildung der lateinischen Accente zu rein musikalischen Zeichen, wo dies nothwendig war.

Die Melodien des Neuma (Pneuma, Tropus, Modus, Tonus) der griechischen Sänger haben für unsere Absichten eine hervor ragende Bedeutung. Sie sind uns von den schon genannten Schriftstellern so klar und deutlich überliefert worden, dass sie sich genau kennzeichnen lassen. Hucbald hat sie uns in Neumen, in Linien- und in Dasia-Notation überliefert; letztere sind doppelt vertreten, sodass sich durch Vergleich

[1]) Siehe Gerbert, De cantu et musica sacra, Bd. II. Tab. X. No. 2.
[2]) Siehe Lambillotte, Antiphonaire de St. Galle, Anhang.
[3]) Lambillotte, ebenda.

sogar die Fehler fest stellen lassen, die sich bei Hucbald eingeschlichen haben[1]). Ihre 8 Toni nicht zu kennen, erklärt Hucbald für den Sänger als Verbrechen[2]).

Sie sind den griechischen Oktaven-Gattungen nachgebaut, und wie die alten griechischen Musik-Theoretiker schieden sie nun die lateinischen in Ober- und Unter-Tonarten, oder authentische und plagale. Diese Unterscheidung der Tonarten erscheint nachweisbar zuerst bei Alcuin, also erst am Ende des 8. Jahrhunderts. Irgend ein Beweis für ihre praktische Verwendung im Kirchen-Gesange der früheren Zeiten ist nicht zu erbringen, womit denn ihre Einführung durch Gregor I. sich als eben solche Fabel erweist, wie die vielen anderen Legenden über die Einzelheiten seiner musikalischen Thätigkeit.

Nach den melodischen Schematen der Neumata bauten die Griechen ihre Antiphonen; aber im Laufe der Zeit waren sie auch bei den lateinischen Sängern so beliebt geworden, dass man selbst die Psalmen antiphonen-mässig nach diesen Melodie-Schematen sang, wie Hucbald berichtet:

Secundum horum octo tonorum proprietates singulis suis modulationibus ad responsoria nostrates utuntur, suis item ad maiores antiphonas, quae scilicet in Introitu ad Missas canuntur, sive in fine celebrationis ad Communionem. Porro illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulantur, in hoc opusculo habeo utcumque edicere, reliquis prioribus ob prolixitatem vitatis. Ebda.

Gemäss den Eigenthümlichkeiten dieser acht Töne gebrauchen unsre einheimischen Sänger ihre besonderen Modulationen zu den Responsorien und wieder besondere zu den grösseren Antiphonen, die man nämlich bei der Einleitung zu den Messen (Introitus) singt, oder aber am Ende der Abendmahls-Feier zur Communion. Jene Modi nun, mit denen man Psalmen nach Antiphonen-Weise modulirt, habe ich möglichst in diesem kleinen Werke zu lehren die Aufgabe, während ich die vorhin genannten der Kürze halber weglasse.

Die Tropen oder Neumae des Hucbald überschreiten ein Hexachord nicht, sind also keineswegs echte Oktaven-Gattungen, sondern höchstens Ausschnitte aus solchen. Es sind die Hexachorde c—a, e—$c^1$, f—$d^1$, innerhalb deren sich die verschiedenen Tonarten bewegen. Aber die einzelnen Tropen füllen keineswegs immer ihr ganzes Hexachord aus, sondern sie bevorzugen gewisse Töne, andere benützen sie höchstens als Durchgangsnoten oder vermeiden sie geradezu. Vor allem wenden sie einen Ton, als den Repercussionston, in derselben Weise an, wie die alte Recitation ihren Medialton. Hierin ist die Nachwirkung der alten Psalmodie deutlich zu erkennen. Nur fällt dieser Repercussionston nicht mehr bloss auf a, sondern bei einigen auf $c^1$, und bei je einem auf f und $d^1$. So stellt sich denn ein gewisses Melodiebildungs-System heraus, das man kennen muss, um die Tonbewegungen und ihre Neumen-Zeichen klar deuten zu können. Kennt man die Tropen und die in ihnen nieder gelegte Melodiebildungs-Lehre, so hat man damit für die Entzifferung der Neumen den Schlüssel zur Bestimmung der Tonart und weiss, den Tonbewegungen, welche die Neumen anzeigen, auch die ihnen zukommenden Tonhöhen an zu weisen. So sind sie in der That unschätzbare Merksteine für den Weg des Forschers.

Noch im späteren Mittelalter (bis auf heute) benützte man diese alten Melodie-Formeln, die die bevorzugten Töne eines Tropus angaben, zur Kennzeichnung der

[1]) Hucbaldi Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, bei Gerb. Scr. I. S. 214 und 229.

[2]) Itaque in octo tonos, quos ita nominamus, melodiam dividimus, quorum differentias et proprietates ecclesiasticum cantorem, nisi ingenii tarditate obstante, culpabile est ignorare. Ebda. S. 213.

Tonart, in der sich die Psalmodie bewegen sollte, und schrieb die Vokale der Formel *(in saecula) Saeculorum amen*, d. i. *Evovae*, oder des Wortes *Alleluja* (Aeua) darunter. Die Vokale dienen nur als laut-physiologische Stützen des Singens ohne Worte oder des von diesem Gebrauche so genannten Vokalisirens. Wir hörten bereits, dass die griechischen Sänger am fränkischen Hofe auch eine derartige Lautir-Methode anwendeten und dass ihre Tropen nichts anderes waren als Lautir-Melodien und Vokalisen.

Dass die vocalisirenden Gesänge nicht von den griechischen Sängern erfunden worden, sondern aus dem Alleluja-Gesange des Orientes entsprungen sind, werde ich nachher wahrscheinlich machen. Die griechischen Praktiker hatten sie den Franken vermittelt und daher sehen wir die fränkischen Musik-Schriftsteller seit dem 9. Jahrhundert sich damit auch theoretisch eingehend beschäftigen. Je länger desto mehr bürgerten sich diese Melodien ein. Der Einfluss der griechischen Musiker wurde immer mächtiger und schliesslich suchte man die griechische Musik-Theorie mit ihrer Lehre von den Oktaven-Gattungen auf, um für die neuen Gesangsweisen eine festere Grundlage zu gewinnen. Auf theoretischem Gebiete brauchte man da nur eine alte Bekanntschaft zu erneuern, die man seit Cassiodor und Boetius während der Herrschaft der Gregorianischen Sänger-Schule im 7.—9. Jahrhundert vernachlässigt hatte. In der ursprünglichen, rein accentischen Recitation der Psalmen trat ein Element vokalisirenden Gesanges zuerst nur als das Pneuma oder Gruppen-Neuma auf. Dies wurde aber immer ausgedehnter, besonders unter dem Einflusse orientalischer Gesanges-Arten. In zweifacher Weise machten sich letztere geltend: in den Tropen oder dem Lautir-Gesang der griechischen Praktiker und in den vokalisirenden Gesängen der Alleluja-Verse selber. Der accentischen Recitation stand dieser melodische, ganz oder vorzugsweise von Vocalisen gebildete Gesang ursprünglich nur als höchstens geduldet gegenüber. Bald aber sollte sich das Verhältniss auf Kosten der accentischen Recitation gänzlich umändern.

Gerade in die Zeit, wo der Einfluss der griechischen praktischen Musik und der Sänger aus Byzanz am fränkischen Hofe in das ganze Frankenland gezogen war, um dort wie ein Sauerteig zu wirken, fällt ein Ereigniss, an sich unscheinbar, aber von tief einschneidenden Folgen für die ganze abendländische Musik. Kurz nach Mitte des 9. Jahrhunderts hatte Notker Balbulus als junger Mönch in S. Gallen eine Kompositions-Weise kennen gelernt, die ihm völlig neu war und all sein Denken in Beschlag nahm. Ein Presbyter war als Flüchtling nach S. Gallen gekommen; sein Kloster in Gimedia *(Jumièges* an der Seine unterhalb Rouen) hatten soeben die Normannen verwüstet (es war im Jahre 851) und so suchte er Schutz in S. Gallen. Er führte sein Antiphonar mit sich. „In diesem befanden sich — so berichtet Notker selbst im Vorwort seiner Sequenzen-Sammlung, die er dem Bischof Liutward, dem Erzkanzler Karls des Dicken um 887 widmete — einige Verse nach Sequenzen modulirt, aber fast allzu sehr entstellt.“ Sie entzückten ihn trotzdem so, dass er nun diese Melodien benützte, um dazu neue Texte zu dichten. Die dadurch entstandnen neuen Gesänge, die man nun ebenfalls Sequenzen nannte, gefielen nicht nur im Kloster so sehr, dass sie daselbst fleissig gesungen wurden, sondern sie errangen sich den Beifall der ganzen Welt. Sie erhielten die Gutheissung des Papstes Nicolaus († 867). Nun sang sie Jedermann, und alle Welt dichtete und komponirte Sequenzen, sodass die Kirche schliesslich dagegen ein zu schreiten für nöthig erachtete. Dies geschah zu verschiednen Zeiten. Schon 1316 wandte

sich das Conzil von Köln gegen den eingerissnen Missbrauch, den man mit den Sequenzen trieb. Schliesslich schaffte Papst Pius V. 1568 die Sequenzen überhaupt bis auf fünf ab. Indessen sie hatten ihre musikgeschichtlich bedeutsame Mission erfüllt; auch waren sie durch die strengsten Verbote nicht auszurotten. Schon im 14. und 15. Jahrhundert waren einige in's Deutsche übertragen worden (auch in die englische Hochkirche drangen sie ein), und besonders ist die Notker'sche Sequenz *Media vita in morte sumus* noch heute in Luthers Übersetzung „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen" allbekannt.

Die sämmtlichen Sequenzen in der uns erhaltenen Original-Handschrift haben zur einzigen Text-Unterlage das Wort *Alleluja*. Wir wissen, dass der Orient das Alleluja-Singen schon in früher christlicher Zeit stark betrieben hat. Namentlich die Mönche in Ägypten sangen das Alleluja (schon im 4. Jahrhundert bezeugt das Cassian) mit ganz besondrer Vorliebe, und die Kopten singen es noch heute oft Stunden lang. In den griechischen Gesang-Büchern nach dem 12. Jahrhundert begegnen wir den Alleluja-Gesängen von grosser Ausdehnung ebenfalls sehr häufig, während vor dieser Zeit kaum hier und da ein kurzer Alleluja-Vers erscheint. Jene nach „Sequenzen modulirten Verse" waren also offenbar — alles weist darauf hin — orientalische Alleluja-Melodien.

Was aber war wohl der Grund, weshalb die Sequenzen Notkers eine so überaus schnelle Verbreitung, solch unerhörtes Aufsehen und schliesslich eine so bittere Feindschaft gegen sich erregt haben? Vergleicht man die Melodien der Sequenzen mit ihrer Bedeutung, die ihr die Kirche durch mehr als ein halbes Jahrtausend hindurch im Für und Wider beigelegt hat, so ist man um eine Erklärung dafür gar sehr verlegen. Man begreift platterdings nicht die grosse Bewegung, die diese unscheinbaren Melodien hervor gerufen haben. Seine Zeitgenossen haben den Notker Balbulus als einen musikalischen Neuerer kühnster Art und grössten Stiles gepriesen, man hielt allgemein dafür, dass er seine Sequenzen unter göttlicher Inspiration verfasst habe. Als man eine Pfingst-Sequenz dem Papste Innocenz III. vorgesungen hatte, da sprach er seine vorwurfsvolle Verwunderung darüber aus, warum man noch keine Anstalten getroffen hätte, Notker heilig zu sprechen. Der Musikgeschichte ist es jedoch bisher nicht gelungen, diese ungemeine Werthschätzung seines musikalischen Talentes zu rechtfertigen.

Aber noch mehr. Notker hat ja selbst bekannt, dass er nicht der Erfinder der Sequenzen-Melodien sei. Er berichtet, dass er nur Melodien, die „nach Sequenzen modulirt" waren, nachgeahmt und neue Texte untergelegt hätte. Die Melodien waren also vorhanden, und der Name *Sequenzen* scheint auch nicht neu gewesen zu sein. Er sagt, dass sie ihn bald entzückt, bald wegen ihrer Inkorrektheit abgestossen hätten. Sie übten also auf den noch jugendlichen Notker einen ihm unfassbaren Reiz aus: sie schienen ihm bezaubernd und doch widersprachen sie den musikalischen Regeln des Gesanges, wie er sie bei seinen Lehrern Iso und Marcellus gelernt hatte. Kein Zweifel: es war eine Melodieform, die, so sehr sie sich auch in die Ohren schmeichelte, doch von allem bis dahin üblichen kirchlichen Gesange grundsätzlich verschieden war und sich nicht so leicht mit den Regeln der alt-hergebrachten Musik vereinigen lassen wollte. So sehr er es auch versuchte, die neue Gesangsweise der alten an zu passen, es wollte ihm — wie er selbst schildert — nicht recht gelingen. Hören wir dazu seine eignen Worte:

„Dennoch begann ich sie nachzuahmen und schrieb die Lobgesänge *Deo concinnat orbis universus, qui gratia est redemptus* und ferner *Coluber Adae*. Als ich diese meinem Lehrer Yso vorlegte, belobte

er zwar meinen Eifer und, geduldig mit meiner Unerfahrenheit, lobte er, was zu loben war. Da er aber weniger darauf bedacht war, zu verbessern, und nur sagte: „Die einzelnen Tonbewegungen der Melodie müssen auch einzelne Textsilben haben", so verbesserte ich, dies hörend, selber nach bestem Gewissen das, was auf die Silbe *ia* (in *Alleluia)* entfiel. Was aber auf die Silben *le* und *lu* fiel, das unterliess ich an zu tasten, weil es fast unmöglich war."

Hieraus können wir leicht folgendes ersehen: 1) dass die Sequenzen als einzigen Text das Wort *Alleluja* zur Grundlage hatten; 2) dass die über die Silben dieses Wortes gesetzten Tonbewegungen mehr oder weniger lange Vokalisen darstellten, die namentlich auf den mittleren Silben des Wortes Al-*le-lu*-ja so bewegt waren, dass man sie nur mit Mühe überschauen konnte; 3) dass es eine ganz andere Art der Melodie war, als die bis dahin übliche, da sie so schwer mit den Regeln des lateinischen Gesanges in Übereinstimmung zu bringen waren. Nun fährt aber Notker fort:

„Doch gelang es mir, auch dieses leicht zu über schauen, wofür ich nur auf [meine Sequenzen] *Dominus in Syna* und auf *Mater* hinweise. In solcher Weise belehrt, schrieb ich dann zum zweiten Male das *Psallat ecclesia mater illibata* auf. Als ich diese nun meinem Lehrer Marcellus vorlegte, da übertrug er sie hoch erfreut auf Rotuli (Pergament-Rollen) und gab sie den Knaben zu singen *aliis alios.*"

Nachdem es dem jungen Notker also gelungen war, die einzelnen Tonbewegungen oder Vokalisen in ihre einzelnen Töne zu zerlegen und je einem Tone, dem bisherigen Gebrauche entsprechend, auch je eine Textsilbe unter zu legen, hatte er damit die Form gefunden, in der dann seine Sequenzen ihren Siegeszug durch die Welt genommen haben. Auf der Text-Unterlegung, die dem Notker anfänglich so viele Mühe machte, beruhte es nicht, dass die Sequenzen seinen Zeitgenossen so überaus neu und bezaubernd schienen; dass auf je eine Sprachsilbe je eine Tonbewegung entfiel, war ja eine uralte Regel des Psalmen- und Hymnen-Gesanges, er folgte darin den ausdrücklichen Weisungen seiner Lehrer, die sich nur bei Erfüllung der alten Regeln mit der neuen Kompositions-Weise halbwegs einverstanden erklärten. Mithin konnte es nur die Melodie-Führung selber sein, was so neu, so bezaubernd und einschmeichelnd klang.

Ein gütiges Geschick hat uns die Sequenzen Notkers erhalten. Nicht nur besitzen wir eine alte Übertragung sämmtlicher Notker'schen Sequenzen in Choral-Noten auf Linien, also für uns ohne weitere Erörterung ziemlich sicher lesbar, sondern auch eine Handschrift, die nicht viel über ein Jahrhundert nach Notkers Tode († 912) geschrieben sein kann. Es ist die Handschrift No. 484 der Stifts-Bibliothek von S. Gallen, von zierlicher Hand sehr sauber ausgeführt, und zwar ist es diejenige, worin sich die oben besprochenen starken Spuren griechischer Einflüsse geltend machen. Fast scheint es mir, als hätten wir es bei den Sequenzen Notkers auf S. 258—297 mit einer Abschrift jenes Originales aus Gimeda zu thun, das dem Notker als Vorlage zu seinen Sequenzen diente. Es ist mir dies aus mehreren Gründen wahrscheinlich. Denn die Sequenzen-Texte Notkers, die doch gerade seine eigene Arbeit waren und für seine Gesänge kennzeichnend, fehlen, und nur bei wenigen sind die Anfangs-Worte der betreffenden Notkerschen Sequenzen als Titel angegeben; im übrigen stehen die blossen Neumen ohne jeden Text da, und nur am Anfang jedes Stückes finden sich die Vokale des Wortes Alleluja, nämlich AEVA[1]). Hiermit haben wir in dieser Handschrift eines der ausserordentlich seltenen Beispiele von einer Anwendung der Neumen ohne Worte.

[1]) Facsimilia je einer Seite bei Gerbert, De cantu etc. Bd. I. Tab. II. und bei Schubiger, Die Sängerschule S. Gallens, Einsiedeln 1858, Taf. V. No. 26.

Seltsam ist auch sonst dies Denkmal. Die Zeilen sind von unten auf zu lesen, umgekehrt, als man sonst zu lesen pflegte, sodass der (stets roth geschriebene, aber jetzt fast ganz verblasste) Titel nicht eine Aufschrift, sondern eine Unterschrift bildet. Das ist höchst seltsam; ich wüsste kein Analogon dazu an zu führen. Wunderlich sind auch die Titel selber. Ein wahres Sammelsurium von Titeln verschiedenster Entstehung bietet sich dar: zwei sind griechisch, auch mit griechischen Buchstaben geschrieben, nämlich *Υπποδιακον (Hypodiakonos?)* und *Συμφωνια (Symphonia)*; ferner giebt es Instrumenten-Namen als Titel: *Organa, Tuba, Fidicula,* vielleicht auch *Frigdola* und *Symphonia.* Andere mahnen an verschiedene Gegenden, aus denen vermuthlich die Melodien stammten: *Romana, Graeca, Occidentana, Metensis* (aus Metz) *maior* und *minor;* die übrigen sind der Mehrzahl nach lateinische Anfänge von Psalmen, vielleicht aus einer fremden Sprache erst in's Lateinische übertragen. Auch ein Schwanenlied *(Cignea* sc. oda) findet sich. Diese alten Titel hat Notker dann als Überschriften für seine Sequenzen beibehalten, obgleich die Anfänge der Sequenzen-Texte meist gar nichts mit jenen Überschriften zu thun haben.

Bei solcher Beschaffenheit der Handschrift, namentlich auch im Hinblick auf die ganz ungewöhnliche, sonst nirgends wieder auftauchende Anordnung des Inhaltes, wobei man von unten nach oben zu lesen hat, kann man sich der Annahme nicht erwehren, dass die Mönche von S. Gallen die historisch denkwürdige Original-Vorlage, die ihrem hoch geschätzten Notker die Anregung zu seinen berühmten Sequenzen gegeben hatte, durch eine Abschrift vor Vernichtung haben retten wollen.

Die Sequenzen selbst hat man in S. Gallen noch bis in die moderne Zeit hinein gesungen. Aber da im Laufe der Jahrhunderte die Neumenschrift unbekannt geworden war, so liess 1508 Abt Franz Gaisberg eine Übertragung der Neumen in Choral-Noten anfertigen. Auch diese Handschrift ist uns, in No. 546 der S. Gallener Bibliothek, erhalten geblieben.[1]) Ein Vergleich beider Handschriften ergiebt ihre prinzipielle Übereinstimmung.

Auf den ersten Blick fällt nun bei näherer Betrachtung der Notkerschen Sequenzen auf, dass eine jede ihrer Melodien aus mehreren Gliedern besteht (den Schluss jedes Gliedes bezeichnet ein roth gemaltes F), von denen regelmässig je zwei und zwei zusammen gehören und gewöhnlich auch dieselbe Tonfolge bezw. Neumen-Reihe darstellen. Das zweite Glied dieser Paare ist die Wiederholung des ersten und wurde offenbar von einem zweiten Sänger oder Chore gesungen. Das sagen die Worte Notkers: (Marcellus) pueris cantandos aliis alios insinuavit: „er gab sie den Knaben zu singen auf, dem einen diese, dem andern jene (Partien),“ d. h. im Wechsel-Gesange. Diese Einrichtung entlehnte er von den Antiphonen, die auch im Wechsel-Chore vorgetragen wurden; also auch dies war nichts Neues.

Völlig neu hingegen war — nach allem, was wir von dem lateinischen Kirchen-Gesange der vorher gehenden Zeiten wissen, — die Melodie-Führung dieser Gesänge. Freilich finden wir eine Einförmigkeit der Cadenzen-Bildung, die durchaus an die Tonfälle der Accentus ecclesiastici erinnert; ja, meist sind es nichts als jene Cadenzen selber. Aber, von den Cadenzen abgesehen, sind die Tonphrasen durchaus abwechselungsvoll und melodisch manigfaltig. Nicht geht hier, wie bei der alten Psalmodie, die Stimme auf einem und demselben Tone (dem tonus currens) mit accentischen Abweichungen dahin, sondern die Melodie erhebt sich und senkt sich in Sprüngen und Tongängen, die zuweilen sogar nichts anderes sind, als gebrochne Accorde.

Hierin also ruht die Bedeutung der Sequenzen Notkers: sie wiesen die Merkmale der alten Psalmodie auf, nur dass die Tonwiederholungs-Reihe, von der sich die Hebungen und Senkungen des Accentus abhoben, durch melodischere Gebilde ersetzt wurde. Der

[1]) Schubiger hat eine Sammlung von Notker'schen Sequenzen in modernen Noten in seiner „S. Gallener Sängerschule“ in den Exempla wiedergegeben.

äussere Rahmen der Psalmodie ward nebst ihrer Vortrags-Weise im wesentlichen beibehalten, aber in ihn hinein ein belebtes Tonbild versetzt, das die Monotonie des alten Psalmen-Gesanges völlig überdeckte. Durch dieses freundlichere, lachende Bild war die alte herbe, strenge, fast asketische Psalmodie in ihrem Weiter-Bestande bedroht; schon in den Hintergrund gedrängt, gerieth sie in Gefahr, schliesslich ganz und gar ab zusterben, und nur die zwar späten, aber energischen Bekämpfungen des glücklicheren der beiden Nebenbuhler durch den päpstlichen Stuhl haben der lateinischen Kirche diesen ehrwürdigsten und ältesten Bestandtheil des christlichen Kirchen-Gesanges bis auf heute erhalten können.

Mit dem Aufblühen der Pflege der Sequenzen war die alte Psalmodie am Wendepunkte ihrer Geschichte angelangt; vom 10. Jahrhundert an war ihre Herrschaft endgiltig verloren. Aber dasselbe Loos theilte mit ihr die alte Neumenschrift; denn deren Geschicke waren eng und fast unlöslich mit der Psalmodie verflochten. Für die psalmodische Recitation waren die prosodischen Neumen völlig ausreichend gewesen. Mit geringen Tonfällen bewegte sie sich dahin; die Sänger liessen ihre Stimmen auf dem gegebenen Tone ruhen, bis der Wink ihres Meisters ihre Stimmen aufwärts oder abwärts leitete, einen Ton oder mehrere Tonstufen, wie es die Betonung und der syntaktische Sinn der Worte erforderte. Hier war von Irrthum bei einiger Übung und ausreichender Aufmerksamkeit nicht die Rede, völlig klar war die bewegte Schrift des cheironomirenden Dirigenten. Und als dann die bewegten Zeichen zu geschriebenen erstarrten, da waren sie auch in dieser neuen Gestalt, die durch die Formen der grammatischen Accente geläutert ward, ein völlig adäquates Darstellungs-Mittel für die ernsten gemessenen Tonfälle der Psalmodie. Für die neuen Gesangsweisen reichten aber jene einfachen Zeichen nicht mehr aus. Denn hier galt es, weit ausgiebigere Tonbewegungen und einen Tonumfang zu bezeichnen, wie sie in der alten Psalmodie niemals vorkamen. Solchen rein melodischen, rein musikalischen Aufgaben, die eine genaue Angabe von allen möglichen Tonsprüngen forderten, waren jene wenigen Zeichen gar nicht gewachsen. Wendete man sie gleichwohl an, so musste man an eine erhebliche Vermehrung der Bezeichnungs-Mittel denken, die so gross war, dass die Neuschöpfung eines Tonzeichen-Systemes leichter war, als die Gestaltung des alten unter der Beengung, wie sie von der Rücksicht auf den alten Bestand gefordert ward. Man wollte aber auf die alt-hergebrachten ehrwürdigen Neumen nicht verzichten; und so kam es denn, dass man einem und demselben, ursprünglich ganz eindeutigen Zeichen mehrere Bedeutungen beilegen musste. Damit wurden die Neumen einer uneigentlichen Bestimmung zugeführt, sie wurden undeutlich, nicht-ausreichend, mehrdeutig. So begannen die Klagen der Musiker, just zu der Zeit, wo die Psalmodie, als ursprünglicher Accentus, durch die Sequenz in die Form eines Concentus übergeführt worden war, seit dem 10. Jahrhundert.

Der ursprüngliche Zustand der Einfachheit in Melodie und Zeichen war also wie mit einem Zauberschlage vorbei, als die Sequenzen die Billigung des päpstlichen Stuhles erhielten und nun mit wahrem Feuereifer in den Kirchen gesungen wurden. Solange die Gregorianische Sängerschule blühte und die Macht in der Kirche besass, wäre der zersetzende Einfluss der Sequenzen auf die Psalmodie sicher nicht geduldet worden, sofern man die Gefahr erkannte. Denn die Gregorianische Sängerschule war mit der Psalmodie eng verknüpft, ein Haupttheil ihrer Sorge war ja eben die Erhaltung der Altehrwürdigen. Aber mit Hadrian III starb 885 der letzte Papst, der aus dieser Schule hervorging, und

nun war der Zersetzung der uralten Sangesweise Thür und Thor geöffnet. Die Mischform von Concentus und Accentus, die die Sequenzen boten, war das geeignetste Mittel, die alten, herben und einfachen Weisen im Ohr zu verwischen; das Ohr empfand ihre Monotonie, einmal bekannt geworden mit den gefälligen, einschmeichelnden Tongängen der neuen Form, zu peinlich, um sich nicht von ihr ab und einem reizenderen Gebilde zuzuwenden, und — das Schicksal der alten Recitationsweise, die schon zu den Zeiten der Apostel gelebt hatte, war besiegelt.

# Rückblick.

Wer meinen Ausführungen bis hierher gefolgt ist, wird sich der Einsicht nicht verschliessen, dass wir es in den mittelalterlichen Tonschriften der Neumen mit einem sehr alten Besitzthum der Kultur-Völker zu thun haben. Die Neumen bieten mehr, als man bisher vermuthete, denn ihre Bedeutung ist eine viel allgemeinere, als man ahnen konnte. Man darf wohl glauben, dass durch die hier beigebrachten Thatsachen die Neumen-Forschung zu einem nicht verächtlichen Faktor für die Erkenntniss des Geisteslebens im ausgehenden Alterthum und in den dunklen Zeiten des frühen Mittelalters erhoben wird. Überschauen wir die Summe der einzelnen Untersuchungen, so zeigt sich vor unserm Blick ein ganzes System von Thatsachen, die so fest in einander gefügt sind, dass eine die andere stützt und trägt. Ich habe nicht die Kühnheit zu behaupten, dass ich das beschrittene, schier unendliche Gebiet völlig durchleuchtet hätte; es bleibt der zukünftigen Forschung noch manche Aufgabe. Wohl aber wird der prüfende Leser mit mir die Überzeugung gewonnen haben, dass ein Weg gebahnt ist durch eine bisher ungangbare Kultur, die das Vorland zu unsrer modernen Musikgeschichte bildet. Niemals wird die Musikforschung eine fest begründete Wissenschaft werden, wenn sie nicht in den Stand gesetzt wird, jenes Vorland der Tonkunst, das frühe Mittelalter, genau kennen zu lernen. Hierzu steht nur eine einzige Möglichkeit frei: an der Hand der Neumen-Schriften, mit deren Hieroglyphen die Schätze der früh-mittelalterlichen Tonkunst verschlossen sind, die Denkmäler der praktischen Musik jener frühen Zeiten unserem selbständigen Urtheile zu unterwerfen und uns damit von dem Urtheile der alten Theoretiker unabhängig zu machen. Ohne die Entzifferung der Neumen-Schriften wird es auch ein vergebliches Mühen bleiben, der Tonkunst eine gesicherte Ästhetik zu geben. Denn die Grundlage der musikalischen Ästhetik ist und bleibt vor allem andern die geschichtliche Erfahrung.

Dass eine Tonschrift im wahren Sinne des Wortes ein Spiegel für die geschichtlichen Vorgänge ist, die sich auf dem Gebiete der Musik einst abspielten, dafür giebt es kein zweites Beispiel von solcher Deutlichkeit, als das der Neumen. In der That zeigt ihre Geschichte zugleich die Merksteine der Musik-Entwicklung auf für eine Zeit, die der Forschung für immer unzugänglich zu bleiben bestimmt schien. Im Grunde genommen freilich sind es nur die Merksteine der Gesangeskunst; aber für das Mittelalter galt diese allein als Musik; das Instrumentenspiel hatte an dem Begriffe „Musik“ kaum einen Theil, und meist schloss man es ganz davon aus.

Ursprung und Entwicklung der Neumenschriften hängen innig zusammen mit der Sprache, als dem physiologischen Anhalt zur gesanglichen Artikulation. Freilich giebt es auch eine Gesangsweise, die sich nicht an die Gesetze der Sprache bindet, sondern als rein melodische (z. B. in Vokalisen) ihre eigenen Bahnen geht und, falls sie sich mit der Sprache verbindet, diese sich unterwirft und zwingt, den Gesetzen ihrer Melodie zu folgen. Mit diesem rein melodischen Gesange stehen aber die Neumen-Schriften nicht in einem ursächlich-verwandten Zusammenhang. Sie erweisen sich vielmehr als aus dem Sprach-Gesange hervor gegangen. Die mittelalterlichen Sprach- und Musik-Theoretiker nannten jenen melodischen Gesang rhythmischen oder concentischen, diesen aber metrischen oder accentischen. Wir gebrauchen für beide Weisen primären Stadiums die Bezeichnungen Cantillation (melodisch) und Recitation (accentisch). Es ist unstreitig von grundlegender Bedeutung für die Beurtheilung der Musikgeschichte, die Gebiete dieser beiden Arten von Gesang für alle Zeiten genau ab zu grenzen. Denn nur durch eine solche klare Scheidung und Feststellung der empirischen Grund-Elemente, aus deren Mischung sich das gestaltet hat, was wir Vokal-Musik nennen, lässt sich eine geschichtlich bewahrheitete Ästhetik der Tonkunst gewinnen. Von diesem Gesichtspunkte ging ich bei den vorliegenden Forschungen aus und versuchte, an der Hand der Neumen dem accentischen Gesange oder der Recitation die Grenzen ab zu stecken.

Schon die alten indischen Grammatiker machten die eben berührte Unterscheidung zwischen den beiden Weisen des accentischen und concentischen Gesanges. Für jede von beiden hatten sie ihre eignen Zeichen. Hier, wie bei anderen Völkern des Alterthumes, erblicken wir daher ein doppeltes Tonzeichen-System. Für den melodischen Gesang hatten besonders die alten Inder und Griechen schriftliche Symbole, die nach Art der Buchstaben-Schriften und in Anlehnung an sie die einzelnen Töne als selbständige Laute mit je einem Zeichen darstellten. Für die Recitation oder den accentischen Gesang aber bedurfte man solch fest bestimmter Zeichen nicht; sie wären bei ihrer Starrheit gar nicht geeignet gewesen, die flüssigen und schnell vorüber huschenden Tonbewegungen entsprechend zu charakterisiren. Die Tonbewegungen, die die Stimme beim Recitiren vollbrachte, wuchsen aus der sprachlichen Artikulation von selbst heraus; mit der lebendigen Stimme des Recitirenden verbanden sie sich ebenso freiwillig, als das Mienenspiel und die Bewegungen der Gestikulation mit Kopf und Hand.

In den Bewegungen der massvoll geregelten Gestikulation mit Kopf *(Kephalonomie)* und Hand *(Cheironomie)* hatten anfangs die Tonbewegungen der Recitation eine genügende äussere Darstellung. Es scheint (wie sich auch in einigen Beispielen aus einer Art Tonschrift der nord-amerikanischen Indianer kund thut) ein physiologisches Gesetz zu sein, dass der Mensch mit der Vermehrung der Schwingungszahl, also mit der Bewegung vom tieferen zum höheren Tone, den Begriff des „Aufsteigens“ verbindet. Das tritt deutlich in der Kephalo- und Cheironomie der Brahminen zu Tage, die sich von primitiven Anfängen zu einer völligen Kunst entwickelte. Dass die Kunst der **Cheironomie** nicht nur im Alterthum bei vielen Kultur-Völkern bekannt war, sondern eine wichtige Rolle in der Praktik der Musik bildete, wies ich nach. Bei den alten Griechen ist sie allerdings nur schattenhaft erkennbar, noch weniger deutlich bei den alten Römern; aber im Mittelalter ist sie als ausgebildete musikalische Dirigir-Kunst bei den Juden, den Griechen und im Abendlande völlig unzweideutig bezeugt. Mit den gestikulirenden

Bewegungen (*Neumen*) deuteten besonders die Leiter der Psalmodie in der christlichen Kirche die Tonfälle der Recitation an und lenkten so den accentischen Gesang. Bei einem melodischen Gesange wäre dies, wenn überhaupt, so doch nur dann möglich, wenn er sich sehr langsam dahin bewegte; bei einer accentischen Recitation aber mit ihren geringen Tonfällen war dies ein völlig ausreichendes Mittel, selbst einen grossen Chor von Sängern zu dirigiren, zumal der Sprachtext eine ganz wesentliche Mithilfe in sich schloss.

Die Kunst der Cheironomie ist noch im 12. Jahrhundert an verschiedenen Orten Europas als praktisch gebraucht nachweisbar. Sie machte zum grossen Theile eine Tonschrift überflüssig. Die Beschaffenheit und Verwendung ihrer Zeichen würde man im wesentlichen schon vermuthen können, wenn nicht eine Handschrift von Montecasino aus dem früheren Mittelalter uns eine klare Beschreibung davon gäbe. In der That bedeutet das (griechische) Wort Neuma nichts anderes, als den Wink, die Geberde, also das Einzel-Zeichen der Gestikulation. Grundlage der cheironomischen Neumation ist mithin die auf- oder absteigende oder eben verlaufende Bewegung und deren Modifikationen. Diese Bewegungen mussten, wenn man sie in die Schrift überführte, naturgemäss zu geschriebenen auf- oder absteigenden oder wagerecht verlaufenden Linien nebst deren Modifikationen erstarren. Der Zeitpunkt der Überleitung der bewegten zu unbewegten Zeichen ist bei den verschiedenen Völkern verschieden an zusetzen. Es entstanden dabei die so genannten Accent-Zeichen, d. h. die Zeichen des sprachlichen Zugesanges oder der Recitation.

Die **Inder** besassen Accent-Zeichen bereits im Alterthume. Ein aufsteigender Strich bedeutete bei ihnen die Erhebung, ein liegender die Senkung der Stimme beim Recitiren der alt-heiligen Gesänge. Die kombinirte, auf- und absteigende Tonbewegung stellt ein aus liegender und aufsteigender Linie zusammen gesetztes, zu einem Halbzirkel ab gerundetes Zeichen dar. Das Accent-Zeichensystem erscheint bereits ziemlich fein gegliedert. Neben die genannten drei „*Ton*zeichen“ treten noch drei andere Accent-Gruppen für die *Zeit* (Quantität der Silben), für den *Rhythmus* (Stärke der Silben, Hauchzeichen) und für den Vortrag. Die Zeichen der Zeit sind: ein Strich für die Länge und ein Kreis für die Kürze. Die Zeichen der anderen Gruppen scheinen uns nicht überliefert worden zu sein. Die Namen der Accent-Zeichen lehnen sich naturgemäss vor allem an die Hand- und Ton-Bewegungen selbst an. Die Recitation hält sich in den engen Grenzen von höchstens einer Quinte, gewöhnlich aber nur einer Terz im Umfange. Dabei wird ein bestimmter „Mittelton“ fest gehalten, als Normal-Tonhöhe oder Stimm-Niveau, von welchem aus die Stimme des Recitirenden bei einzelnen Silben, die sich besonders hervor heben sollen, nach oben oder unten hin abweicht.

Bei den **Griechen des Alterthumes** erscheint seit Anfang des 2. Jahrhunderts vor Chr. ein fast völlig mit dem der Inder überein stimmendes Zeichen-System, nur feiner ausgebildet oder uns wenigstens vollständiger überliefert. Die Zeichen heissen bei den Grammatikern, welche als die ausschliesslichen Überliefrer dieser Lehre auftreten, *Prosodien* und sind, wie bei den Indern, in die vier Gruppen der Töne, Zeiten, Hauche (Rhythmus-Zeichen) und Vortrags-Zeichen geordnet. Nur wird die letzte Gruppe, ebenfalls analog der indischen Überlieferung, nicht mit den anderen als gleich-werthig gerechnet. Der ersten Gruppe der „Töne“ gehört der hohe Ton mit dem aufsteigenden Strich, der tiefe mit dem absteigenden Strich und der kombinirte mit dem Zeichen des Halbzirkels an;

die Gruppe der „Zeit“ machen die Länge mit dem geraden Strich, und die Kürze mit dem ein wenig oben geöffneten Kreise aus. Namen, Klassifizirung und Bezeichnung stimmen ebenso genau mit dem indischen Systeme überein, als die Ausführung der Zeichen und mithin die Recitations-Weise. Auch hier wird ein Mittelton (media prosodia) fest gehalten und von ihm aus bewegt sich die Stimme des Recitirenden nach oben oder unten im Gesammt-Umfange von gewöhnlich einer Terz und höchstens einer Quinte.

Genau das gleiche System finden wir bei den **Armeniern** wieder, mit so geringen Veränderungen, dass man an eine Entlehnung aus dem Altgriechischen denken müsste, wenn nicht einige Zeichen, besonders die der „Zeit“, dem indischen Zeichen-Systeme näher ständen, als dem griechischen. Zudem tritt hier eine auffällige Beziehung der Accent-Zeichen zu der Interpunktion oder Satzgliederung hinzu, von der die griechischen Grammatiker nichts zu berichten wissen. Gerade diese Beziehung ist aber von sehr grosser Wichtigkeit, wie sich aus der Recitation und dem Gebrauche der Accente bei Griechen und Lateinern des früheren Mittelalters ergiebt.

Die **griechischen Handschriften des frühen Mittelalters** weisen Accent-Zeichen auf, über die uns kein Theoretiker Angaben überliefert hat, obgleich sie in den sogenannten Bibel-Lektionen unveränderlich und ausschliesslich ein halbes Jahrtausend hindurch gebraucht worden sind. Die Formen der 10 Zeichen stimmen mit denen der 10 alt-griechischen Prosodien überein und stehen in noch viel auffälligerer Weise, als die armenischen Accente, in engster Beziehung zur Satzgliederung. Die Lehre von der Satzgliederung, *Pneuma* genannt, war bereits bei den alten Grammatikern klar ausgebildet. Sie wurde im Mittelalter auch von den lateinischen Musik-Theoretikern übernommen und in den Dienst der musikalischen Interpunktion oder Kadenz gestellt. Ursprünglich war das Pneuma wohl nur ein, nach Maassgabe der Interpunktion längeres oder kürzeres Pausiren am Ende der Satzglieder (Pneuma = das Athemholen). Doch stellte sich bei fragenden, behauptenden, einleitenden oder abschliessenden Sätzen ein verschiedener Tonfall ganz von selbst ein, der sich dann mit der Pause verknüpfte oder sie ausfüllte. Solche pneumatische Tonfälle zeigen offenbar diese früh-mittelalterlichen griechischen Neumen an. Allmählich wurden die pneumatischen Tonbewegungen immer mehr ausgebildet und ausgedehnt; sie bilden melodische oder concentische Wucherungen im Gewebe der accentischen Recitation, bedrohen dann, im Laufe mehrerer Jahrhunderte stark angewachsen, den accentischen Charakter der Recitation und gehen schliesslich auch in den lateinischen Kirchen-Gesang über.

Die **Griechen des späteren Mittelalters** bildeten seit dem 8. Jahrhundert eine Gesangs-Tonschrift aus, welche von vorn herein mehr für den rein melodischen Gesang bestimmt gewesen zu sein scheint, indessen manigfach an die alten Prosodien in Namen, Gruppirung, Zeichen und Bedeutung erinnert. Aber es sind die Beziehungen, wenn auch unverkennbar, doch nur lose. Die Gruppirung der Zeichen nach Tönen, Hauchen und Zeichen der Akoluthie und Cheironomie beweist das Weiterbestehen der alten Cheironomie in diesem melodischen Systeme; die Zeichen der Akoluthie sind nichts anderes, als die der Satzgliederung *(ἀκολουθία)*.

Die **alten römischen Grammatiker** nahmen jenes Prosodien-System der griechischen vollständig zu sich herüber; sie übersetzten nur die Namen der Zeichen ins Lateinische. Mit diesen Namen und mit den Zeichen, die nichts als Übertragungen der Formen in den sogenannten langobardischen Schriftcharakter sind, überliefert uns das

System sodann eine Handschrift des 9. (10.) Jahrhunderts aus Montecasino. Aber sie werden dabei bereits als **Neumen** behandelt, und in den Formen, mit denen sie hier erscheinen, sind sie durchgehends in allen musikalischen Handschriften Italiens bis in das spätere Mittelalter hinein zur praktischen Verwendung als Tonzeichen gekommen. Nur wurden später, wenigstens von fränkischen Musikern, die Namen geändert. Ihre Bedeutung aber blieb für die so genannten drei „Tonzeichen" der Alten, genau die gleiche. Die „Zeitzeichen" wurden zuerst, ganz gemäss den Regeln der antiken Prosodie, für die Quantität der (durch eines der drei Tonzeichen nicht näher bestimmten) Silben auf dem Mitteltone benützt; nachdem aber das Sprachgefühl für die Quantität (beim Herabsinken der lateinischen zu einer todten Sprache) erloschen war, behielt man das Länge-Zeichen für die Andeutung des Mittel-Tones oder der Ton-Wiederholung bei, während das Kürze-Zeichen mit dem Gravis (als Punkt) zusammen fiel und nur nach dem Akut die Kürze des Mittel-Tones an zuzeigen vermochte.

Was bei dem über-tausendjährigen Bestehen des alten Prosodie-Systemes besonders befremden muss, ist, dass trotz der allgemeinen Kenntniss und dem eifrigen Besprechen, das ihm die Mehrzahl der Grammatiker widmet, dennoch ihr praktischer Gebrauch gleich Null ist. Diese Thatsache ist so auffällig, dass sie bis jetzt völlig unverständlich blieb. Sie weist auf eine stark fühlbare Lücke unseres Verständnisses der alten Grammatiker hin. Was waren denn die Prosodien, wozu dienten sie, wenn sie nicht praktisch gebraucht wurden? Denn dass sie nur zu theoretischen Zwecken erfunden worden seien, ist ganz unwahrscheinlich, weil eine solche Erfindung überhaupt die überflüssigste Sache von der Welt wäre. Solche Zeichen sind Symbole, die eine konventionelle Verständigung oder Theorie zu ihrem Bestehen voraus setzen. Niemals sind sie selbst Theorie, sie können überhaupt nur zwecks praktischer Verwendung auf Grundlage einer Theorie, als Symbole für deren Begriffe, erdacht werden. Ein Zeichen-System ohne das Ziel praktischer Verwerthung ist ein todtgeborenes Ding, eine Spielerei.

Man kann es den griechischen Grammatikern kaum zutrauen, dass sie solch geistlose Erfindungen durch Jahrhunderte hindurch mit sich geschleppt hätten. Die besten und geistvollsten Grammatiker zweier grosser Völker haben das Prosodien-System mit seinen Zeichen als etwas Wesentliches behandelt und der Nachwelt überliefert. Dennoch finden wir keine Spur einer Verwendung der Zeichen in der griechischen oder lateinischen Schrift vom 2. Jahrh. vor bis 7. Jahrhundert n. Chr. Zudem weisen mancherlei Anzeichen darauf hin, dass jene prosodischen Zeichen überhaupt nicht ganz adäquat der griechischen Sprache, also wahrscheinlich nicht aus griechischem Geistesboden erwachsen sind. Wir können uns somit nicht der Annahme verschliessen, dass erstens die Zeichen von den Alexandrinern (Aristophanes von Byzanz) um das Jahr 200 vor Chr. anders woher entlehnt worden sind, und dass zweitens der nothwendiger Weise anzunehmende praktische Gebrauch der Zeichen ein cheironomischer war. Die Cheironomie der antiken Recitatoren war die Praxis der grammatisch-musikalischen Accentuation. Von der cheironomischen Praxis und der grammatischen Theorie gleichmässig der Nachwelt erhalten, tauchen schliesslich die Neumen im 7. Jahrhundert wiederum empor, und nunmehr in rein musikalischer neben der grammatikalischen Verwendung. Sie wurden angewandt in der Schrift, wie in der Cheironomie, und zwar zum Gebrauche der accentischen Gesänge des Christenthumes, vor allem der **Psalmodie.**

Zu allen Zeiten hat man die Psalmodie als den ältesten Bestandtheil des christlichen Gesanges betrachtet. Kaum hat man irgendwann gewagt, an dieser allgemeinen Annahme zu rütteln. Es würde auch vergebliches Mühen sein. Denn an der Hand der Kirchenväter lässt sich die Psalmodie bis in die apostolischen Zeiten hinein verfolgen. Schon Jesus sang mit seinen Jüngern, nach dem Zeugniss der beiden ältesten Evangelisten (Marcus und Matthaeus), einen Psalm (ὕμνος), mit dem sie das Abendmahl beschlossen. Jesus folgte damit einem alten Gebrauche, nicht etwa führte er den Psalmen-Gesang erst ein. Die Jünger, die sich ihm anschlossen, waren Juden, denen der Psalmen-Gesang nichts Fremdes war. Wir wissen aus den Berichten des Philo und Eusebius, dass die jüdischen Sekten der Therapeuten und Essäer (die übrigens beide auch sonst den Christen nicht ganz fern standen,) genau dieselbe Übung des Gesanges hatten, als die Christen. Wie diese, so sangen auch jene Psalmen im Wechselchor, und ausdrücklich sagen Philo und Eusebius, dass alles, was sie von jenen Sekten in Beziehung auf den Psalmen-Gesang berichtet hätten, auch für die Christen ihrer Zeit, d. h. der ersten christlichen Jahrhunderte gelte. Da die genannten beiden jüdischen Sekten bereits vor Christo bestanden, so erhellt hieraus zur Genüge, dass die Psalmodie früher ist, als das Christenthum.

Den Siegeszug, den die Psalmodie von den Apostel-Gemeinden aus über die ganze Welt genommen hat, können wir Schritt um Schritt genau verfolgen. Bis in das fünfte christliche Jahrhundert hinein war der Hauptsitz der ursprünglichen Psalmodie und Vorkämpferin alles christlichen Gesanges Antiochia. Von hier aus übertrug ***Johannes Chrysostomus*** die Psalmodie im vierten Jahrhundert nach Constantinopel. Fast gleichzeitig führte sie ***Ambrosius*** in Mailand ein „nach der Weise der Orientalen", und danach adoptirte sie Rom. Die Schola cantorum, jene machtvolle Sängerschule, die in der Zeit von 687—885 dem römischen Stuhle nicht weniger als 12 Päpste gegeben hat (eingeschlossen ihren Begründer Gregor I.), scheint vor allem die Psalmodie und den psalmodieartigen Gesang gepflegt zu haben. Sicher wenigstens verdanken wir gerade ihrem Wirken die Erhaltung dieser alten Gesanges-Weise. Um die Psalmodie drehten sich bis in's neunte Jahrhundert hinein fast alle Streitfragen der Musik wie um ihren Angelpunkt. Erst nach dem Abblühen der Gregorianischen Sängerschule tauchen neue musikalische Elemente — Tropen, Sequenzen u. a. concentische Gebilde — auf, die allmählich immer mächtiger werden und schliesslich den uralten Kern des christlichen liturgischen Gesanges, die Psalmodie, zu überwuchern drohen, ihn zeitweilig auch fast ganz verdecken. Aber trotzdem hat sich dieser älteste Bestandtheil des Kirchen-Gesanges noch heute als der ehrwürdigste im Ansehen zu erhalten gewusst. Denn die Psalmodie preisgeben wäre gleichbedeutend mit der Verzichtleistung auf die apostolische Grundlage des christlichen liturgischen Gesanges.

Nur wie eine abgeblasste, verkommene Form der Psalmodie erscheint der **Lese-Ton** (Lektions- oder Kollekten-Ton). Aber gerade deshalb ist er für uns von Wichtigkeit. Denn wenn die in ihm verwendeten Elemente mit solchen der Psalmodie überein stimmen, so ist ohne weiteres klar, dass sich in ihnen die wesentlichen und grundlegenden Formen der Psalmodie darstellen. Man kann nicht annehmen, dass man sich bei so primitiven Tonbewegungen, wie sie der Lektions-Ton ausschliesslich benützt, an unwesentliche Elemente der Psalmodie gehalten habe. In der That, Psalmodie und Lese-Ton gehören

zusammen, wie Mutter und Kind. Recitations-Weise ist Psalmodie wie Lese-Ton. Erstere ist die freie, lebendige Recitation, letztere die aus dem Buche vorgetragene, geschriebne Recitation der christlichen Kirche.

Der freie, lebendige Vortrag der Psalmodie hielt sich an das gesprochene Wort. Sowohl der accentische Tonfall der einzelnen Wörter, wie der pneumatische, der sich bei den Interpunktionen naturgemäss einfindet, kam bei diesem Vortrage zur Geltung. Der gelesene Vortrag der Kollekten aber war weniger lebendig, schematischer, wesenloser, und daher beschränkt in seinen Tonfällen. Wo der freie Recitator schwungvoll seine Stimme von einem Mittelton aus auf und ab schweifen liess, um dann die Satzabschnitte in noch breiterem Tonfalle hervor zu heben und zuletzt mit einer melodischen Kadenz seinen Vortrag ab zu schliessen, da genügte dem mehr nüchternen Vorleser ein schlichtes Wiederholen eines Tones mit einem einfachen Tonfalle am Ende der Satzglieder, zur sachgemässen Markirung der Satzgliederung. So neigte die freie Recitation der Psalmodie stark hinüber zur Kantillation und wurde schliesslich concentisch; der Kollekten-Ton aber wurde, je länger je mehr eintönig, schattenhaft und leblos, und je mehr das Verständniss der Vorleser für den Sinn und den Accent des lebendigen Wortes abnahm, desto mehr klammerte er selbst sich an die äusserlich kenntlich gemachte Interpunktion an: er pneumatisirte, statt zu accentuiren. Die freie Psalmodie wurde also im Laufe der Zeiten zu melodisch, der gelesene Vortrag hingegen zu monoton, und damit ward denn der alte *Accentus*, die ursprüngliche antike Recitations-Weise, sowohl aus der Psalmodie, wie aus dem Kollekten-Tone ausgeschieden, oder wurde wenigstens bis zur Unkenntlichkeit undeutlich. Freilich die alte Grundlage des antiken Accentus haben beide Vortragsweisen bis auf den heutigen Tag nie ganz verleugnen können.

Das ist der Verlauf, den meine Untersuchungen im Einzelnen erwiesen haben, gewiss ein logischer und ungezwungener.

Jemehr beide christlich-liturgischen Vortrags-Weisen ihre ursprüngliche accentische Grundlage verliessen, desto mehr wurde auch das alte Accent-Zeichensystem in Mitleidenschaft gezogen. Bei dem gelesenen Vortrag, wo die Pneumatisation (Lesen nach der Interpunktion) allmählich das einzige accentische Element ward, sanken selbst die Ton- und Zeit-Accente zu Pneuma-Zeichen d. h. zu Kadenz-Zeichen herab, indem sie die ihnen ursprünglich entsprechenden Tonfälle mit in den neuen Dienst hinüber nahmen. Bei dem freien Vortrag, der allmählich ganz concentisch (melodisch) wurde, trat das Gegentheil ein: alle Accent-Zeichen traten in den Dienst der Melodik, also auch die Pneuma-Zeichen. Und je freier die Melodik selbst wurde, desto freier ward auch der Gebrauch der alten Accent-Zeichen, bis man sich schliesslich ihres Ursprunges überhaupt kaum noch erinnerte. Nur, so zu sagen, die Richtung ihres Gebrauches und einzelne von der Vergangenheit überkommene Praktiken in der Anwendung der Zeichen — die ihrerseits natürlich in dem ursprünglichen Wesen der Accente und ihrer recitativen Anwendung begründet waren, — weisen noch auf die alte accentische Natur zurück.

Diese Reminiscenzen aus der antiken Recitation im Gebrauche der Neumen habe ich mir angelegen sein lassen, möglichst deutlich nach zu weisen. Sie sind es, welche den Nachweis einer geschichtlichen Kontinuität ermöglichen. Für die neuen Bedürfnisse des nunmehr zur Cantillation und selbst zum rein musikalischen Gesange gewordnen

kirchlichen Vortrages entstanden auch neue Zeichen. Die für einen sehr beschränkten Ton-Umfang und sehr bescheidene Ton-Bewegungen bestimmten alten Accent- und Cheironomie-Zeichen genügten natürlich den grösseren Ansprüchen nicht mehr. Es bedurfte neuer Mittel, um die alten Zeichen in ihrer neuen Sphäre noch anwendungsfähig zu erhalten. Hierzu diente vor allem das **Gruppen-Neuma** oder **Pneuma** d. h. die Zusammenfassung aller Ton-Bewegungen eines Gesanges in ein übersichtliches Schema, das die Beziehungen der verschiednen Tonhöhen zu einander leicht erkennen liess. Es bildete gewissermaassen das Kontrol-Ventil der einzelnen Ton-Bewegungen. Aber je freier die Melodik sich entfaltete, desto mehr musste man an neue Mittel der schriftlichen Darstellung denken. Wir werden im zweiten Theile der Neumen-Studien die Mittel kennen lernen, mit denen die Zeit vom 10. Jahrhundert an die alten Accent-Neumen ihren neuen Zwecken dienstbar machte. Wir werden Gesetze kennen lernen, nach denen man die alten Zeichen befähigte, selbst die Mensur-Unterschiede dar zu stellen, lange bevor noch an die sogenannte Mensural-Theorie zu denken war. Kurz, wie überall, so schuf sich auch hier die neue Kunstform neue Ausdrucksmittel zu ihrer Darstellung.

So gestaltete denn allmählich der neue Gesang die wenigen ursprünglichen Zeichen immer mehr um, erzeugte aus ihnen neue Formen, führte neue Zeichen ein und liess nicht ab, bis schliesslich das nackte Skelett von einer dichten Hülle umgeben war, die ihr Knochengerüst erst dann erkennen lässt, wenn man Stück für Stück des umlagernden Fleisches sorgfältig löst. Ich hoffe, nicht nur das Vorhandensein dieses Gerüstes, sondern auch seinen Bau, seine Zusammensetzung, seinen ureignen Zweck in vorliegenden Untersuchungen nachgewiesen zu haben. Freilich ist diese Analyse nur ein Theil der zu leistenden Arbeit, wenn auch der erste und unerlässliche. Die praktisch wichtigere Arbeit, die Synthese muss ihr folgen. Die gewonnenen Grundlagen zu einer gesicherten Entzifferung auch der späteren, für die Musikgeschichte naturgemäss wichtigeren Neumen zu verwenden, ist indessen nur an der Hand der alten Denkmäler dieser Schriften selbst möglich und von Werth. Der zweite Theil meiner Neumen-Studien wird, so hoffe ich, auch die lateinischen Neumen der zweiten Epoche dem Urtheile der Musik-Forschung zugänglich machen und damit für die sichere Lesung und Benützung der grossen Menge mittelalterlicher Neumen-Denkmäler die Handhaben bieten.

# Namen- und Sach-Register.

(Ziffern = Seiten, A = Anmerkung. Übrigens vgl. Inhalts-Verzeichniss vorn.)


Abessynische Kirche 11.
Absolute Neumen 1 f., 117.
Accente (griech.-latein.) 20, 47, 56—64, (68, 72, 75), 76 ff.
Sonderbesprechungen des:
Akut 40, 67, 87—89.
Gravis 40, 87—89 (s. a. *Punkt*).
Circumflex 58, 87, 100, 102 (s. a. *Media*).
Longa 63 f., 86 (s. a. *Ison*).
Brevis 67, 74, 86.
Spiritus (s. a. *Pneuma*) 61 f., 67, 74 f., 79 f., 90 ff., 94.
*asper* s. *Inflatilis.*
*lenis* s. *Podatus, Muta.*
Accentus ecclesiastici 97 ff.
Aegyptischer Gesang 11, 116.
Aeschylus 91.
Aethiopische Tonschrift 11.
Aeua 109 ff.
Agobardus 18.
Akoluthie 33, 124.
Albinus 30.
Alkuin 77 f.
Alleluia 112—116.
Alypius 41.
Amalarius 18.
Ambros 15, 69.
Ambrosius 32, 39.
Amiatiner-Bibel 107.
Ammianus 57.
Ammonius Alexandrinus 59.
Amsa 83.
Antiphonare (s. a. Gregor 12—21, 35), *S. Gallen* 16, *Monza* 15, *Vatican* u. *Vallicell.* 13, *Agostinian.* 14.
Antiphonen 105 f., 114.
Antyllus 29.
Apostropha 113.
Apulien 15.
Arcuvolti, Samuel 30, 32.
Aristaenetus 29.
Aristarch 56, 59, 91.
Aristides Quintil. 41, 43, 46, 73.
Aristophanes v. Byzanz 56, 91, 96.
Aristoteles 42, 57, 60, 83.
Armenier 11, 53, 65—68, 82, 105.
Arndt 15 A.
Ascher, Ben 31.
Athem 90 f.
Athenodor 58, 83.
Augustin, S. 42 A.
Aulus Gellius 76 f.
Aurelianus Reomens. 102, 112.

Baer, S. 31.
Baini, Gius. 11.
Barberini, Franc. 13.
Beda Venerabilis 18, 77.
Ben Ascher 31.
Benedictiner 12, 18, 21, 38.
Benedictus (8. Jh.) 15.
Bernhard v. Clairvaux 102, 112.
Bernhardy 17, 88 A.
Berno v. Reichenau 102, 113.
Bellermann (Fried.) 85.
Bewegung in der Musik 43 (s. a. Cheironomie).
Biblia Amiatina 95.
Bibliotheken: *Berlin* 31, 99. *Rom* 15 (s. auch Handschriften).
Boetius 115.
Bohn, P. 85 A, 101, 103 A.
Bopp, Franz 49 A.
Bodoni, Jean Bapt. 55.
Buddhismus 55.
Burney 69, 73.
Buxtorf 30, 32.

Cagin (Dom) 19 A.
Calabrien 14.
Cange (du) 92.
Cantillation 31, 122.
Cantus planus 17.
Cassian 116.
Cassiodor 30, 115.
Cedrenus 34.
Cento 17.
Centon *(κέντημα)* 113.
Charakter der Tonarten 42.
Cheironomie 28 ff., 33, 63, 119, *bei Griechen im Alterthum* 28 f., *im Mittelalter* 33 f., *Römern* 30, *Juden* 30, *Indern* 32, 49 ff., *latein. Kirche* 36 ff.
Cheironomikos 36.
Chinesen 55.
Choral 28.
Chorea 28, 43, 47.
Chronicon Gotwicense 9.
Chrysander (Friedrich) Vorbemerk. 35.
Cicero 44, 56 A, 57, 77.
Climacus 113.
Clivis 60, 104, 111.
Concentus 97, 105, 122.
Confucius 55.
Cornificius 108.
Cosmas Maiumensis 32 A.
Coussemaker (E. de) 11, 20 f., 37, 56 A, 80, 86, 88 A.
Critias 57.

Danjou 11, 37.
Dasia 90, 108, 114.
Derenbourg 31 A.
Dikduke hateamin 31.
Diomedes 77.
Dionys 57, 91.
„ v. Halikarnass 56, 61.
„ Olympius 59, 87.
„ v. Thracien 58.
Dominguez 27.
Dominikaner 103.
Donatus 93.
Doni 13 f.
Du Cange 92.
Dur und Moll 85 f.

Eben Sappir 30.
Ebner (Adalb.) 19 A.
Eckhardt (J. G. v.) 19 A.
Ekkehard d. Jüng. 13.
„ IV., V. 38.
Engelbert v. Admont 110 A.
Engolismensis monachus 15.
Ennodius (Bischof v. Pavia) 32.
Entzifferung d. Neumen s. Neumen.
Ephodeus 32.
Ephorus v. Cyme 59.
Ephrem 73 f.
Epicharmus v. Syracus 59.
Epiphonus 113.
Eratosthenes 59.
Esdras 32.
Essäer 28, 126.
Euchologium graecum 34.
Euklid 46.
Euripides 91.
Eusebius 28, 126.
Evovae 109 ff.
Ezra 32.

Faber Lichtenfels. (Henr.) 98.
Fétis 8 A, 10 A, 11, 15, 16, 19 A, 20, 64, 65 f., 69.
Finalis 102, 109.
Flexa 59 f.
Forkel 10.
Franceson 27.

Gallen (S.) 38.
Gallischer Gesang 15.
Gaisberg (Abt Franz v.) 118.
Gerbert (Martin) 9, 33 f., 36 f., 69, 78 A, 92 f., 110—114, 117 A.
Gestikulation 46 ff., 122.
Geta (Hosidius) 17.
Gevaert (Aug.) 19 A, 85.
Gimedia 115, 117.
Glaucus v. Samos 58 f.
Goar 34.
Goldast 17.
Gotwicense (Chronicon) 9.
Gradual 16.
Graff 27.
Gregor I. (Papst) 11—20, 81.
Gregorian. Sängerschule 115, 119.
Gregorius Turonensis 18.
Griechische Neumen 2 f., 69—75, 84, 113. *ἀπόστροφος* 75, 113. *κέντημα* 113. *κύλισμα* 53, 107, 113.
Gruppen-Neuma 111, 128.
Guido von Arezzo 5, 8 A, 15, 35, 86, 93, 110.

Haberl (Fr. X.) 19 A, 23, 87 A.
Hadrian I. (Papst) 15, 119.
Hand (musikalische) 34 ff., 50.
Handschriften (s. a. Antiphonare u. Bibliotheken):
S. Blasien 111, 113.
Bern (Stadtbibl. No. 611) 15.
S. Gallen (No. 349) 17, (No. 359) 15, (No. 484) 2, 111, 113, 117, (No. 546) 118.
Messina (Univ.-Bibl., San Salvadore) 33, 70.
Montecasino (No. 318) 36 ff., 80, 86, 94, 99, 104.
München (K. Hofbibl.) 70.
Neapel (Bibl. nat. VI. G. 11) 103, 106.
Paris (Bibl. nat.) 70, 73. (No. 1878) 35 A.
Rom: *Agostiniana* 14, *Casanatense* 11, 18, *Vaticana* (Palat. No. 497 u. 510) 104, 106.
Trier (Stadtbibl. No. 1924) 101, 106.
Verona 18.
(Murbach, Ottenburg, Toulouse) 113.
Haug 34 A, 35 A, 49 ff., 82.
Hawkins 10.
Hebräische Buchstaben 109.
Hermannus Contractus 110 A.
Hermocrates 58 f.
Hermogenes 91 A.
Herodot 29.
Hesychius 57.
Hexachord 114.
Hieronymus 95 f.
Homer 17.
Horaz 35.
Hosidius Geta 17.
Hucbald 85, 113, 114.
Hymnen 106.
Hypostasen 33.

Japaner 55.
Jesus Sirach 32.
Inder 34 f., 47, 49, 61—64, 67, 82 f., 87, 90, 101 A, 105.
Indianer (Nordamericas) 47.
Inflatilis 80, 94, 107.
Innocenz III. (Papst) 116.
Instrumente 42, 59, 91, 118.
Interpunktion 84, 90 ff.
Intonation 109 f.
Johannes (11. Jahrh.) 36.
„ (14. Jahrh.) 34.
„ Aegidius 35 A.
„ Cotto 6 f., 92, 94, 102.
„ Damascenus 2, 32 A, 33, 36, 84.
Johannes de Muris 7, 8 A, 110.
„ Diaconus 12, 17.
Isidor v. Sevilla 18, 77, 79, 91 f., 94, 107.
Iso 116.
Isokrates 56 A.
Ison 61, 84, 86, 100.
Jubilus 112.
Juden 30, 53, 98, 105 (*hebr. Buchstaben* 109, *Accente* 11).
Jumilhac 8.
Jussow (Joh. Andr.) 8.

Kampa 53, 84, 107.
Karl d. Dicke 115.
„ d. Grosse 15—16, 112 f.
Karthäuser 103.
Keil (Heinr.) 58—64 A.
Kephalonomie 49 ff.
Kienle 38.
Kiesewetter 11, 16, 19 A, 86.
Kirchen-Accente 97 ff.
Kircher 33.
Koch's Lex. 99.

Kollektenton 97.
Kompismos 84, 107.
Kopten 11, 116.

Lachmann 43 A.
Lambillotte 16, 113.
Lamentationen 109.
Langobarden 12.
Lateran 12 f.
Laudes 112.
Lectionarium 104.
Lektionston 97.
Leo X. (Papst) 106.
„ XIII. (Papst) 22.
Leseton 97.
Lichtenthal (Pietro) 87 A.
Liutward (Bischof) 115. Bericht.
Livius 30.
Lorenzana (Don Franc. Ant.) 10.
Lossius (Lucas) 98 f., 101.
Lucian 29.
Luther 116.

Mabillon 102.
Madhyama 83.
Mailänder Gesang 39.
Manuel du Lecteur 31.
Marcellus 116 f.
Marpurg 46.
Martianus Capella 46, 57.
Martini (Padre) 9.
Maximilian I. 106.
Media 61, 83 f., 100 f., 104.
Mediante 61.
Meletianer 28.
Ménard (Dom Hugues) 8.
Metrum 44 ff., 57, 60, 61 ff., 78, 110 A, 122.
Mettenleiter (Domenicus) 101.
Metz 15, 16, 118.
Mittelton 51, 55, 82 ff., 100.
Modus 92, 110.
Mone 32, 98.
Montfaucon 35, 69, 73.
Monza 15.
Monachus Engolismensis 15.
Mora 60.
Morin (Dom Germain) 19 A.
Musica enchiriades 3, 92, 113.
„ muta (stumme Musik) 30.
Musik (Definition) 42 ff., 121.
Muta 80, 94, 104, 106.
Muzarabischer Gesang 10.

Neima (hebräisch) 31.
Neuma (Definition) 1, 27.
Neumen (Entzifferung):
Ton- und Zeit-Accentneumen (Virga ascendens, descendens und jacens, Punctus, Clivis) 88 f.
Hauch-Accentneumen (Podatus, Quilisma, Torculus, Porrectus, Pressus) 106 ff.
(Methode der Entzifferung) 22 bis 24, 80 f., 87—89, 106 bis 108, 111, 114, 121.
(bei den alten Römern und Germanen) 11.
Nicolaus (Papst) 115.
Nigidius 76.
Nikomachus 41.
Nisard 11, 21.
Normannen 115.
Nota (romana u. francisca) 15.
Notker Balbulus 38, 85, 115.
„ Labeo 27, 38, 85.

Odo v. Clugny 5, 85, 112.
Orchester 28.
Ornitoparch 98, 100 f., 105 f.

Pantomime 30.
Pathos der Tonarten 42.
„ -Zeichen 64.
Paul (Papst) 15.
Paulus (6. Jahrh.) 15.
„ Diaconus 18.
Percussio 80, 86 f., 102.
Pertz 16.
Petrus (8. Jahrh.) 15.
„ Salisburgensis 9.
Philo 28.
Photius 27, 57.
Pindar 44, 91.
Pipin d. Kl. 15.
Pius V. (Papst) 116.
Plath (Heinr.) 55.
Plato 29, 42—44.
Plutarch 29, 44.
Pneuma 61, 90 ff., 110, 113, 124 ff.
Podatus 22, 96, 104, 106, 111, 113.
Pollux 29, 57.
Porrectus 108.
Positionslänge 60.
Pothier (Dom) 17, 22, 88 A, 95.
Prachaya 82.
Praetorius (Mich.) 8.
Pressus 108.
Priscian 106.
Prosodie 45, 56 ff., 123.
Psalmodie 38, 85, 97, 118 ff.
Ptolemaeus 33.
Punctum 102. Punctare 103.
Pyrrhiche 29.

Qualitatirende u. quantitatirende Sprachen 45.
Quilisma 104, 107, 113.
Quintilianus 57, 77.

Raschi 30.
Rechnen an den Fingern 35 f.
Recitation 46, 122.
Regino v. Prüm 102.
Repercussion 85, 87, 114 (s. auch Percussio).
Rhau (Georg) 98 A.
Rhythmus 42 ff., 57, 60, 78, 122 f
Richthofen (Frhr. v.) 55.
Riemann 85.
Romana 118.
Romanus (8. Jahrh.) 15 f.
Romero (Don Jeronimo) 10.
Rossbach u. Westphal 91 A.
Rowbotham 47 A.
Rupertus Tuitiensis 18.

Sängerschule in Rom 20.
Schalscheleth s. Quilisma 31.
Schubiger 11, 16, 117 A, 118 A.
Sedulius 17.
Sequenzen 38, 106, 115 ff.
Sergius (Servius) 57 ff., 64, 83.
Servius s. Sergius.
Sigebert 15, 18.
Singen (Definition im Alterthum) 43.
Sirenimpha 37, 104, 109.
Solin 57.
Soma 61.
Sonnleithner 16.
Sprachgesang 42 ff.
Staphorst (Nic.) 9.
Stenographie 21.
Stephanus (Henricus) 57.
Strabo 43 A.
Strack 31.

Talmud 30, 31.
Tanaka (Shohé) 55.
Tanz 27 ff.
Tenor 61, 110.
Teuffel 17.
Theodelinde 15.
Theodorus (Grammatiker) 59, 88.
„ (8. Jahrh.) 15.
Theodosius (Grammatiker) 59.
Theophrast 58.
Thiéry 19 A.
Thukydides 27.
Toletanische Kirche 10.
Tommasi (Cardinal) 13.
Tonus currens 61, 85, 88.
Torculus 108.
Tremula (Tremolo) 110 A.
Triller 84.
Tropus 60, 92, 110, 113.
Tuba 85.
Tuero (Don Franc. Fabrian) 10.
Tyrannion 58, 83.
Tzetzes 69.

Urneumation 23.

Varro 58 f., 83, 88.
Vergil 17, 35.
Villoteau 43 A, 65 ff., 70.
Vokalisen 89, 115, 122.
Vulgata 95.

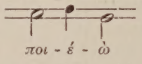
Walafridus Strabus 18.
Walther (Joh. Ludolf) 9.
Wasserorgel 30.
Westphal 91 A.
Whitney 49 A.
Wickes 31.

Xenophon 29.

Yso 116.

Zählen an der Hand 35.
Zenodot 56.
Ziffern (indische) 36.
Zimmermann 49 A.

# Berichtigungen.

S. 35 Z. 5 v. o. lies *ein* statt *S.* Bernhard.
S. 36 Anm. lies Gerbert, De cantu I (statt II).
S. 58. Der Satz: „*so nennen wir nämlich die περισπωμένη*“ ist in eckige Klammern einzuschliessen.
S. 63 lies 

S. 75 Z. 1 v. o. lies *ψυλή, ψιλή* statt *φυλή, φιλή*.
Z. 15 v. u. lies ***adjectivisch-femininaler.***
S. 76 lies ***Gellius*** (statt ***Gellus***).
S. 86 Z. 6 v. u. lies ***sie*** (für ***ihn***).

Anmerkung zu S. 99. Das Beispiel aus den Erotemata des Lossius enthält die erste Ausgabe von 1563 nicht. Die zweite Ausgabe von 1568, die der Verfasser noch selbst herausgab (und die bei C. F. Becker, Systemat.-chronol. Darstellung der musik. Lit., Lpz. 1836 fehlt) weist noch die erste Vorrede vom 8. Sept. 1562 auf; es scheint also Lossius sich auf Änderungen nicht eingelassen zu haben und jene Tabelle ein Zusatz des Cantors Christoph Praetorius zu sein, der die späteren Auflagen von 1570, 1579 und 1590 besorgte. Dadurch wird der Klarheit, mit der die Lehre von den Kirchen-Accenten noch am Ende des 16. Jahrhunderts bestand, ein noch günstigeres Zeugniss ausgestellt.

Buchdruckerei „Gutenberg“, Charlottenburg, Berliner Strasse 58.

# NEUMEN-STUDIEN.

## Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

**Oskar Fleischer.**

---

## Theil II.

### Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen.

LEIPZIG.
Verlag von Breitkopf & Härtel.
1897.

# NEUMEN-STUDIEN.

## Abhandlungen

## über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

Oskar Fleischer.

---

## Theil II.

### Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen.

LEIPZIG.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

1897.

# Das alt-christliche Recitativ

# und die Entzifferung der Neumen.

Von

Oskar Fleischer.

LEIPZIG.
Verlag von Breitkopf & Härtel.
1897.

Schol.
Mar. 16, 1911
E 3 parts

# Vorbemerkung.

Die Drucklegung dieses zweiten Theiles, der in der Handschrift schon 1891 vollendet vorlag, wurde, abgesehen von persönlichen und amtlichen Verhältnissen des Verfassers, theils durch Abänderung und Vervollständigungen des ursprünglichen Manuskriptes, theils aber auch durch den zeitraubenden Druck bis jetzt verzögert. Der Kundige wird aus dem Werke selbst ersehen, welche inneren und äusseren Schwierigkeiten es hier zu besiegen galt, und wird deshalb auch mein bester Fürsprecher dort sein, wo Ungeduld oder wohl gar Unsachlichkeit die schnellere Erreichung eines Zieles fordern, das seit mehr als einem halben Jahrtausend vergebens erstrebt worden ist. Was an der endgiltigen Lösung der Neumenfrage noch fehlt, kann niemand tiefer empfinden, als der Verfasser der vorliegenden Studien; doch das Eine glaubt er ohne Unbescheidenheit sagen zu dürfen, dass nunmehr der Weg zur Lösung gegeben und dass die Erreichung des letzten Zieles nur noch eine Frage der Zeit ist.

Auch diesmal habe ich einer Dankespflicht zu genügen. Das KÖNIGLICHE PREUSSISCHE KULTUS-MINISTERIUM hat zu dem Drucke des zweiten Theiles den weitaus grössten Theil der Kosten auf sich genommen und mich dadurch aufs Neue zu tiefstem Danke verpflichtet. Keine Wissenschaft dürfte eine solche Förderung mehr zu schätzen wissen, als die der Musik, deren Bedeutung für die ganze europäische Kultur-Entwickelung so eminent gewesen und deren Leserkreis gegenwärtig doch so eng umgrenzt ist.

Ebendeshalb darf ich es auch nicht unterlassen, den vielen Fachzeitschriften Dank zu sagen, die durch Kenntnissnahme und theilweise sehr eingehende Besprechungen des ersten Theiles (wie namentlich die österreichische „Neue musikalische Presse“, das holländische „Weekblad“, die französische „Critique Revue“, das deutsche „Kirchenmusikalische Jahrbuch“) meine Neumen-Studien gefördert haben.

In meinen Bemühungen, die Neumen druckfähig zu machen, hatte ich in Herrn Paul Lehsten, dem Besitzer der Buchdruckerei „Gutenberg“, aus welcher dies Buch hervorgeht, einen vortrefflichen Berather. Bisher sind ausgedehnte Neumationen, wie im vorliegenden Werke, noch niemals mit gegossenen Schrift-Typen gedruckt worden; die Schwierigkeit dessen wird man ermessen können, wenn man weiss, dass allein zu dem Neumen-Beispiele auf Seite 83 etwa 1000 Satzstückchen verwendet werden mussten. Dem intelligenten und pflichtgetreuen Manne fühle ich mich verpflichtet, öffentlich zu danken.

Berlin, im Juli 1897.

**Oskar Fleischer.**

# Inhalts-Übersicht.


Erstes Kapitel. Die Klagelieder Jeremiae als älteste lateinische Neumation. S. 1.

Geschichte und Beschreibung der Biblia Amiatina in Florenz, als des ältesten Neumen-Denkmals. System und Entzifferung dieser Neumation.

Zweites Kapitel. Jüdische und christliche Klagelieder. S. 16.

Heutige traditionelle Fassung der Klagelieder Jeremiae, übereinstimmend mit der der Amiatiner Bibel und mit dem jüdischen Klagelied über den Tod Mosis. — Mittelalterliche Todten- und Marienklagen. — Nachklänge in modernen Chorälen und Volksliedern.

Drittes Kapitel. Die Lamentationen der beiden Neapolitaner Handschriften. S. 25.

Besprechung und Entzifferung zweier Handschriften mit den Klageliedern Jeremiae in Neapel. — Schwere und leichte Neumen.

Viertes Kapitel. Unursprüngliche Fassungen der Klagelieder. S. 37.

Recitationen der Klagelieder in einer Neapolitaner Handschrift des 10. Jahrhunderts, nebst Entzifferung.

Fünftes Kapitel. Die Psalmodie. S. 44.

Die Recitationsweise der Klagelieder gilt auch für die Psalmodie. — Die Psalmodie als älteste und ursprünglich alleinige Gesangsform der christlichen Kirche. — Wesen der Psalmodie. — Das Gruppen-Neuma auf dem Alleluja. — Eindringen der Doxologie und Antiphonen in den Psalmengesang. — Psalmodie in Tonarten. — Authentische und plagale Tonarten nebst ihren Reperkussionen. — Tropen u. a. Tonarten-Formeln. — Geschichtliche Belege für die späte Anerkennung griechischer Musikanschauung und die Umwandlung der Psalmodie durch dieselbe.

Sechstes Kapitel. Das Recitativ in Tonarten. S. 58.

Verhältniss der Kirchentonarten zu den griechischen Oktavengattungen. Toni, Modi und Tropi. — Einfluss der koncentischen Musik auf die Neumen.

Siebentes Kapitel. Gegenseitiges Verhältniss der Neumen-Systeme. S. 63.

Urneumation. — Italisches, provenzalisches, spanisches Neumensystem. — Römischer Gesang in England, irisches Accentsystem. Druiden-Tradition. — Einfluss des irischen und angelsächsischen Gesanges auf die Franken, fränkische Neumation. — Keltisch-fränkisches Gesetz von der Vermeidung des Halbtonschrittes und dessen Einfluss auf die Psalmodie.

Achtes Kapitel. Die Kadenzen. S. 74.

Kadenzlehre in der Psalmodie, in den Hymnen des Ambrosius, in der mitteralterlichen Musik überhaupt. — Finales und Distinktions-Schlüsse. — Clivis und Podatus als Zeichen der Kadenz und ihre Bedeutung. — Beispiele mit Entzifferungen.

Neuntes Kapitel. Melodiebildungslehre des 9.—12. Jahrhunderts. S. 88.

Durtetrachord und Kirchentonarten. — Reperkussion. — Erkennung authentischer und plagaler Töne. — Gesetze der Tonfortschreitung und Folgerungen daraus für die Melodik der Neumen.

Zehntes Kapitel. Neumenverbindungen und Mensur der Neumen. S. 100.

Umfang der Tonverbindung in Neumengruppen. — Uber-, unter-, neben-, zwischen-gestellte und übergreifende Neumen. (Conjunctio motuum). — Quantität der Neumen. Leichte und schwere Neumen. — Metrik und Rhythmik; metrische und prosaische Gesänge. — Schlussnoten, Tremolo und Quilisma. — Tempo und Mensur.

Elftes Kapitel. Gruppenneuma und Schlüsselneumen. S. 119.

Hirmus und Troparien der griechischen, übergegangen in die lateinische Kirche. — Metriker und Musiker. — Taktverhältnisse der rhythmischen Gesänge. — Praktische Anwendung der gewonnenen Entzifferungs-Methode.

Rückblick. S. 131.

Namen- und Sach-Register. S. 137.

Druckfehler-Berichtigung. S. 140.

## Erstes Kapitel.

### Die Klagelieder Jeremiae als älteste Neumation.

Das älteste Denkmal der lateinischen Neumation ist enthalten in einer der berühmtesten Handschriften des frühen Mittelalters, der Biblia Amiatina der Biblioteca Mediceo-Laurenziana zu Florenz, der ältesten Vulgata-Handschrift. Die Alters-Bestimmung dieser Riesen-Handschrift — sie enthält 881 Blätter in Folio und ist in einem eigens für sie erbauten Schranke untergebracht — ist die Ursache eines über ein Jahrhundert alten wissenschaftlichen Kampfes gewesen, der vielleicht noch ein Nachspiel gewärtigen lässt. Im wesentlichen kann aber der Streit als abgeschlossen gelten. Der ehemalige Bibliothekar der Laurenziana Bandini behauptete in seinem grossen Kataloge[1]) eine Entstehung des Codex um die Mitte des 6. Jahrhunderts, etwa um 541. Noch die letzten Herausgeber des Codex Amiatinus, Heyse und Tischendorf, pflichten ihm bei. Indessen entbehrte die Annahme nach jeder Beziehung hin einer zwingenden Begründung. Vielmehr ist die Entstehung der Handschrift mit voller Sicherheit um das Jahr 700 zu verlegen.

Die Rückseite des ersten Folioblattes trägt nämlich eine Weihinschrift, in welcher drei Stellen, unter fast vollständiger Rasur der ursprünglichen Wörter, mit neuen, also späteren Ersatz-Wörtern bedeckt worden sind. Die Weihinschrift, in Capital-Buchstaben geschrieben, lautet:

*Cenobium* (1) ad éximíi meritó
venerábilis *salvatoris* (2)
Quém caput écclesiáe
dédicat álta fidés.
*Petrus Langobardorum* (3)
extrémis de fínibus ábbas
Dévoti áffectús
pígnora mítto meí.
Méque meósque optáns
tanti ínter gáudia pátris
In caelís memorém
sémper habére locúm.

Sehen wir von den Rasur-Wörtern ab, die ich durch Kursivdruck angezeigt habe, so ergeben sich drei ziemlich wohlgefügte Disticha, in welche freilich die Ersatz-Wörter *Cenobium, salvatoris* und *Petrus Langobardorum* störend eingreifen. Es ist also klar, dass gerade diese nicht ursprünglich beabsichtigt gewesen sind. Auch kann sie der Urheber der Disticha nicht selber erst nachträglich haben

1) Bibliotheca Leopoldina Laurentiana seu Catalogus manuscriptorum, qui iussu Petri Leopoldi .... in Laurentianam translati sunt (herausg. v. Angelus Maria Blandinius, Florentiae 1786). S. besonders auch Supplementum Codicum Latino-Italicorum S. 720.

ersetzt wissen wollen; er würde sich gegen eine solche Barbarei sicherlich entschieden gewehrt haben. Dass also ursprünglichere Wörter dafür eingesetzt werden mussten, war schon Bandini zweifellos; er schlug vor, an den betreffenden Stellen einzufügen: 1. *Culmen*, 2. *Petri*, 3. *Servandus Latii*. Der Grund dieser Namens-Ersetzung war, dass der Name *Servandus* auf Blatt 86b genannt wird, wo es heisst: »Expliciunt Capitula. Incipit Liber Leviticus qui hebraice dicitur vaiecra. Lege feliciter. *Ὁ κύριος σέρβανδος ἃ ἐποίησεν.*« Der Zusatz *Latii* zu dem hier gegebenen Namen ist von Bandini. Nun stimmt aber überhaupt der Name gar nicht weder zu dem viel längeren Rasur-Platze, noch zu den sichtbar gebliebenen Überresten von den ursprünglichen Buchstaben, nämlich eines *C* an erster, eines *L* an vierter, eines *F* an fünfter und endlich eines *GL* an etwa fünft- und sechstletzter Stelle der Rasur-Stelle. G. B. de Rossi[1]) vermutete auf Grund dieser Überreste von Buchstaben höchst scharfsinnig den Namen *Ceolfridus*, wofür er aus den Worten Bedas folgende zustimmende Erhebungen machte. Ceolfridus war der Lehrer Bedas und Abt in England, worauf die Bezeichnung *extremis de finibus (terrae)* hindeutet. Er ging 716 als Pilger nach Rom, um dem Grabmale Sankt Peters ein Exemplar der Bibel in der Übersetzung des h. Hieronymus zu vermachen. Zur völligen Sicherheit gelangte Rossis Vermuthung durch die Entdeckung der hier durch Rasur unvollständig gewordenen Original-Distichen in einer Lebensbeschreibung eben dieses Ceolfridus[2]) durch Professor Hort in Cambridge 1886. Übereinstimmend lauten die Distichen mit den oben wiedergegebenen des Codex Amiatinus, nur dass an Stelle der später auf Rasur eingetragenen Wörter zu setzen ist: 1. *corpus*, 2. *Petri* (wie schon Bandini richtig vermutet hatte), und 3. *Ceolfridus Anglorum*. Stimmen nun diese Wörter schon mit dem Raume, den die Rasuren einnehmen, sowie mit dem Versmasse und mit den Resten der ursprünglichen Schrift zusammen, so wird der hierdurch festgestellte Sachverhalt durch folgende paläographische Untersuchungen bis zur Zweifellosigkeit erhoben. Schon Lagarde[3]) wies auf die paläographische Unmöglichkeit einer so frühen Entstehungszeit der Handschrift, als sie Bandini u. a. annahmen, hin und setzte sie vielmehr in das 9. Jahrhundert. Dem widerspricht freilich der noch durchaus angewendete Halbuncial-Charakter der ausser-textlichen, sowie der in den Vorreden öfter vorkommenden griechischen Wörter. Einen Beleg für seine zu weit gehende Behauptung, d. h. vor allem ein chronologisch völlig sicher gestelltes Schriftdenkmal des 9. Jahrhunderts mit gleichartiger Schrift, als sie hier erscheint, hat Lagarde denn auch nicht beibringen können. Da unseren Zwecken Untersuchungen von rein sprachschriftlichem Charakter fern liegen, so werden wir uns bei den soeben dargelegten Ergebnissen der Forschungen von de Rossi und Hort solange beruhigen können, als nicht schwer wiegende Beweise für deren Unrichtigkeit vorliegen.

Eine Frage von grosser Wichtigkeit für unsere weiteren Untersuchungen ist die nach der Zeit der Entstehung der Neumation im Codex Amiatinus. Es ist unschwer aus der verschiedenen Tinte der Sprach- und der Neumenschrift bei den neumirten Stellen zu ersehen, dass beide nicht sozusagen in einem Athemzuge geschrieben worden sind. Eine vorgängige Veranlagung der neumirten Partien, mit Rücksicht auf die Neumation hin, ist nicht ersichtlich. Denn die Sprachtext-Zeilen laufen bei den neumirten Stellen der Handschrift in ganz dem gleichen räumlichen Abstande von einander dahin, als vor- und nachher, ohne für die einzutragenden, also schon vorberechneten Neumenzeichen einen besonderen Raum frei zu lassen. Es ist sicherlich eine für die Geschichte der Neumenkunde nicht unwichtige Frage, ob dieselbe Hand, welche den Sprachtext von der ersten bis zur letzten Zeile niederschrieb — übrigens eine Riesenarbeit und von einer Gleichmässigkeit der Ausführung, wie man sie nur selten findet, — auch die Neumen anbrachte oder nicht. Denn möglicher Weise könnte man behaupten, dass die Neumen nicht um wenige Tage oder Jahre, sondern um Jahrhunderte später dem Texte eingefügt worden seien. Neumirt sind in dem ganzen grossen Codex zwei Partien, die Klagelieder

1) Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1886, fasc. 6 u. 1887, fasc. 1.
2) Bedas Werke, London 1844, gezogen aus Cod. Harleianus 3020 vom 9./10. Jahrh.
3) The Academy 1882, 2 Sept.

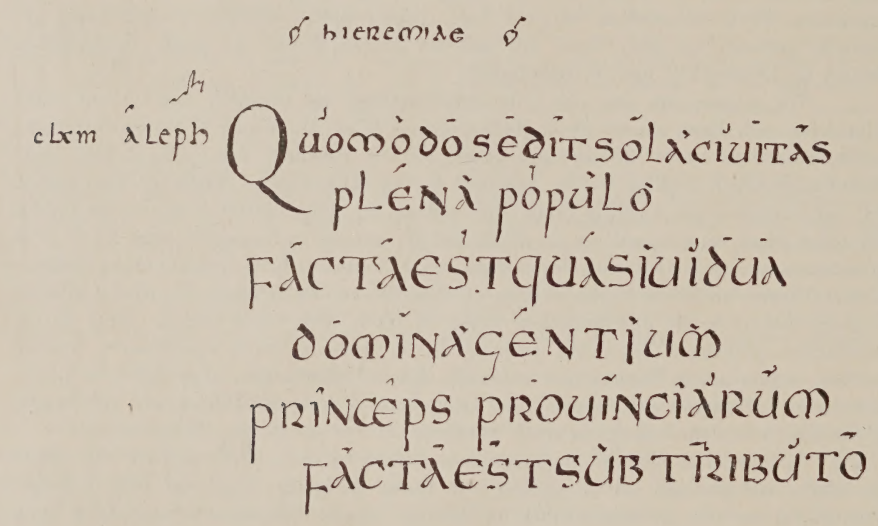
Jeremiä und der Gesang der drei Männer im feurigen Ofen. Eine dem Originalschreiber fremde Hand hat in langobardischer Schrift und mit scheinbar der gleichen, jetzt blassgelben Tinte, als sie die Neumen zeigen, am Rande eines Blattes einen Vermerk gemacht. Man kann indessen nicht hieraus folgern, dass dieser spätere Schreiber der Verfasser der Neumation ist. Denn diese selbst rührt offenbar nicht von einer Hand her. Ursprünglich sind vielmehr nur einzelne Partien, die erste Lektion der Klagelieder ganz und die zweite bis zur Mitte; vielleicht auch der Anfang des Gesanges der drei Männer. Diese ursprünglichen Partien wurden später überarbeitet; eine spätere Hand hat nämlich (besonders in der 2. Lektion) einzelne Zeichen verändert, und im Gesange der drei Männer sind sogar die ursprünglichen Zeichen durch eine weite Strecke hindurch ausradirt und durch neue Zeichen ersetzt. Demnach ist der Thatbestand dieser, dass ein früherer Schreiber die Klagelieder begonnen hat zu neumiren, aber seine Arbeit aus irgend einem Grunde hat abbrechen müssen, und dass dann ein späterer Neumator das begonnene Werk fortzusetzen versucht hat. Dieser Arbeit scheint er aber wenig gewachsen gewesen zu sein, denn die späteren Partien leiden an einem empfindlichen Mangel an Deutlichkeit und Vollständigkeit.

Wir wissen nun aus der Lebensbeschreibung des Ceolfrid, dass er auf seiner Pilgerreise nach Rom, als er die in Rede stehende Bibel dem Grabe S. Peters darbringen wollte, unterwegs starb. Nichts liegt näher, als die Annahme, dass dadurch auch seine Neumirungs-Arbeit beendet wurde, dass also er der ursprüngliche Neumator gewesen ist. An des Angelsachsen Ceolfrid Stelle trat sodann ein ungebildeter Langobarde Petrus. Mit roher Hand verstümmelte er die Weihinschrift, um seinen Namen für den des Ceolfrid zu setzen und das Werk anstatt dem Grabe des h. Petrus in Rom vielmehr einem Erlöser-Kloster (Coenobium Salvatoris) zu widmen. Unbekannt mit den einfachsten Regeln lateinischer Prosodie machte er die ursprünglichen Verse zu einem metrischen Unsinn. Auch in die unvollendet gebliebene Neumation pfuschte die barbarische Hand, verstümmelte einzelne Zeichen, radirte ganze Partien, und versuchte sich in Ergänzungen, ohne damit zu Stande zu kommen. Wann dieser Usurpator, der Langobarde Petrus, sein Heldenstück vollbrachte, ist für uns nicht von Belang, da seine Neumirungen nur sekundären Werthes sind.

Solange diese einfache und natürliche Erklärung nicht durch positive Thatsachen als falsch nachgewiesen wird, müssen wir daran festhalten, dass die ursprünglichen Neumen-Partien der Amiatiner-Bibel im Anfange des 8. Jahrhunderts entstanden sind. Für ein sehr hohes Alter spricht auch die Neumation selber. Die Neumation trägt gänzlich den Charakter einer Schreibweise, die noch mit den Schwierigkeiten ihres Anfanges zu kämpfen hat. Es ist, als ob dem Schreiber zwar ganz bestimmte Formen und Gesetze vorgeschwebt hätten, aber als ob er andrerseits noch nicht im Stande gewesen wäre, diese in allen einzelnen Fällen in praxi konsequent durchzuführen. Die Zeichenformen sind daher oft schwankend, tastend, unsicher, liquid und individuell. Alles an ihnen weist darauf hin, dass der Schreiber versuchte, den sieben alten prosodischen Zeichen neue Bedeutungen zuzulegen und deshalb sich in Umgestaltungen versuchte, noch tastend und wenig systematisch; aber man merkt im Verlaufe der Neumation selbst, wie die Durchführung des Gedankens mit der Übung wächst. Mit aller Wahrscheinlichkeit ist mithin die Handschrift im merowingischen Zeitalter entstanden, bietet also die älteste bisher bekannte Neumation auf lateinischem Sprachtexte. In Anbetracht dessen wird man

wohl auch schwerlich versucht sein, etwaigen früheren Neumationen — selbst wenn sich solche noch finden sollten — eine Bedeutung beizulegen, welche an den Grundlagen des graphischen wie musikalischen Wesens dieser Neumendenkmäler erhebliches zu ändern vermöchte. Gesetzt den Fall, das so viel umstrittene Original-Antiphonar Gregors I. würde einmal wieder gefunden, und gesetzt den Fall, es enthielte wirklich Neumationen, — was nicht durchaus nothwendig ist, — so würde selbst dieser Fund voraussichtlich nicht im Stande sein, an dem Urtheile, welches wir aus dem Codex Amiatinus über die Beschaffenheit des recitativischen Gesanges und dessen schriftlicher Bezeichnung gewinnen können, etwas prinzipiell zu ändern.

Geschrieben ist die Handschrift in Halbunciale. Die erste Strophe der *Lamentationes Jeremiae* gebe ich hier nach einem mit der Feder gefertigten Facsimile wieder, das dem Leser von dem Aussehen der Schrift eine ausreichende Vorstellung verschafft.




Der ganze Text enthält fünf grosse Abschnitte (Lektionen), von denen jede Lektion soviele Unterabschnitte hat, als das hebräische Alphabet Buchstaben, nämlich 22. Nur die letzte Lektion hat an Stelle der hebräischen Buchstaben griechische Zahlenzeichen. Jeder dieser Unterabschnitte ist wiederum in drei Unterglieder getheilt, die nun versartig in der Schrift abgesetzt sind. Jedoch hat die vierte Lektion nur zwei und die fünfte nur je einen Vers in der Strophe.

Diese versartige Eintheilung des Textes, bei welcher jedes Satzglied durch einen Absatz äusserlich kenntlich gemacht wird, ward in lateinischen Bibel-Handschriften erst durch Hieronymus, dessen Übersetzung uns hier vorliegt, eingeführt. Niemand, so sagt er im Prolog zu den Propheten, dürfte meinen, dass die Propheten in metrischen Versen geschrieben und darin den Psalmen und den Werken Salomos ähnlich seien. Weil aber die Werke des Demosthenes und Cicero per cola et commata d. h. in abgetheilten Satz-

gliedern geschrieben seien, obgleich sie auch in Prosa und nicht in Versen abgefasst wären, so habe er zur Bequemlichkeit der Lesenden die neue Übersetzung mit neuer Schreibweise in Distinktionen eingetheilt.[1])

Dennoch ist ein gewisses Gleichmass der Glieder in den Klageliedern auch in des Hieronymus Texte unverkennbar. Schon darin kommt dieses unzweifelhaft mehr poetische als prosaische Erzeugniss mit einigen Psalmen überein, dass seine einzelnen Theile — nennen wir sie ***Strophen,*** — besonders durch die hebräischen Buchstaben markirt werden. Dies betrifft in unserer Handschrift die Psalmen 36, 110, 111, 118/119 und 144. Die Psalmen-Strophen sind allerdings von verschiedener Länge, d. h. sie haben eine verschiedene Anzahl von Versen innerhalb jeder Strophe; dahingegen sind die Klagelieder regelmässiger gebaut, denn hier fasst jeder Buchstabe (Strophe) drei Verse unter sich, und in diesen ist sogar eine gewisse gegenseitige Gleichmässigkeit ihrer Silbenanzahl nicht zu verkennen, wenn auch nicht durchgeführt.[2]) Als Normal-Länge eines Verses ergab sich aus einer angestellten Registrirung die Anzahl von 17—22 Silben. Jede dieser Textsilben hat ihr Neumenzeichen über sich.

Die Klagelieder sind wie gesagt nicht in ihrem ganzen Umfange neumirt. Völlig durchneumirt ist vielmehr eigentlich nur die erste Lektion und die erste Hälfte der zweiten. Von da an wird die Neumation sporadisch, zuweilen in ausgedehnteren Partien, dann aber wiederum nur als vereinzelte Markirungen erscheinend. Schliesslich sind es nur noch zwei mitunter drei Zeichen, die zur Verwendung kommen, und höchst wichtig ist die Art ihrer Anwendung. Es wird nämlich bei den letzten Abschnitten (Lektionen) der Klagelieder nur eine der letzten Silben der einzelnen Sätze, aus denen sich eine Strophe zusammensetzt, mit einem Neumenzeichen versehen, alles übrige bleibt unneumirt. Diese letzten Partien sehen mit ihrer sporadischen Neumation also genau so aus, wie jene Gebete und andere Lektionsstücke des späteren Mittelalters, von denen ich im I. Theile der Neumen-Studien im 11. Kapitel über die Kirchen-Accente ausführlicher gesprochen habe.[3])

Jeder einzelne Vers der vierten Lektion zum Beispiel setzt sich aus zwei Gliedern oder Sätzchen zusammen; am Ende des ersten Sätzchens finden wir nun stets das Zeichen des *Podatus* in der Form oder und , am Ende des zweiten Sätzchens aber steht, dazu in Zeichenform und Bedeutung das Gegenstück bildend, das Zeichen des *Circumflex* in der Form oder und . Die beiden Zeichen des Podatus und des Circumflex gehören also zusammen wie das Dioskurenpaar und stehen zu einander in der allerengsten Beziehung. Zugleich aber liegt ihre Bedeutung klar am Tage: sie sind Träger der syntaktischen Gliederung des Sprachtextes. Der Podatus bezeichnet den syntaktischen Halb-Einschnitt (Kommakadenz), der Circumflex den syntaktischen Ganz-Einschnitt (Kolonkadenz).

1) Cod. Amiat. fol. 496a. Nemo cum profetas versibus viderit esse descriptos, metro eos aestimet apud hebreos ligari et aliquid simile habere de psalmis vel operibus salomonis, sed quod in demosthene et tullio solet fieri ut per cola scribantur et commata qui utique prosa et non versibus conscribserunt, nos quoque utilitati legentium providentes interpretationem novam novo scribendi genere distinximus. Vgl. hierzu die Vorrede zu Ezechiel: et hunc iuxta translationem nostram quia per cola et commata manifestiorem sensum legentibus tribuit.

2) Hieronymus spricht sogar ausdrücklich von einem Metrum jener genannten Psalmen in der Praefatio regnorum.

3) s. besonders S. 103 f.

Beispiele: (IV. Lektion)

Strophe *Gimel:* Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos.

Filia populi mei crudelis, quasi struthio in deserto.

Strophe *Deleth:* Adhesit lingua lactantis ad palatum eius in siti.

Parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis.

In derselben Weise sind alle folgenden Strophen mit sporadischer Neumation versehen.

Somit ist der Gebrauch dieser Zeichen genau der nämliche, wie derjenige der Accentus ecclesiastici. Aber auch die Zeichen selbst nebst ihrer tonlichen Bedeutung sind uns aus dem Kapitel von jenen Kirchenaccenten hinlänglich bekannt. Das Zeichen des Podatus J ist der alte *Spiritus lenis,* später *Muta* genannt, also ein Pneuma- oder Interpunktionszeichen. Ich wies nach[1]), dass es durch das ganze spätere Mittelalter hindurch als Zeichen einer musikalischen Kadenz verwendet wurde, eintretend bei der Interpunktion des Fragezeichens, als Accentus ecclesiasticus unter dem Namen *Elevatus* oder *Interrogativus* bekannt war. Seine ursprüngliche tonliche Bedeutung war eine Sekundenbewegung aufwärts, z. B. g-a. Ihm gegenüber steht in der Lehre von den Kirchen-Accenten die *Media* mit ihrer absteigenden Bewegung. Es bildete sich dieser Accentus medius zum Theil aus dem Circumflex, dessen Zeichen wir denn auch wirklich hier vor uns haben.

Was ich hier auf Grund der sporadischen Neumationen der späteren Lektionen der Klagelieder festgestellt habe, gilt nun aber auf das genaueste auch für die voll-neumirten Partien. Verfolgt man in diesen die soeben besprochenen Zeichen, so erkennt man die nunmehr kaum noch überraschende Thatsache, dass sich die ganze, anfänglich so verwickelt aussehende Neumation in einzelne Glieder auflöst, deren Neumenreihen in erster und hauptsächlicher Linie von der Satzgliederung bestimmt werden. Jede Strophe zerfällt durch die sprachliche Syntax in einzelne Verse, jeder Vers in einzelne Glieder, entsprechend den Versfüssen der Dichtung. Dieser syntaktischen Gliederung entspricht die musikalische auf das Genaueste. Demnach giebt es eine besondre Kadenz für die Strophe (Punktum), eine besondere für den Vers (Kolon) und eine besondere für das Satzgliedchen oder den Versfuss (Komma). Hauptbestandtheil dieser Kadenzen aber sind und bleiben immer eben jene Zeichen des Podatus und des Circumflexes, und zwar der erstere für das Komma (oder den Versfuss, *Πούς*, daher *Podatus* s. I. 96), der letztere für das Kolon, und beide zusammengesetzt für den Punkt. Um diese Haupt-Kadenzzeichen gruppirt sich die gesammte Neumation in völlig geregelter Weise, wie ich sogleich nachweisen werde. Die Kadenzzeichen sind in der That wie die Wegweiser. Oder noch besser, sie sind in Wirklichkeit das Pneuma, der „Geist", der die ganze Neumation belebt und bedingt. Gegeben aber sind sie mit der Interpunktion des Sprachtextes selbst: wer im Stande ist, den Text richtig zu interpunktiren (und das ist gewiss keine schwierige Sache bei einem so einfachen syntaktischen Bau, wie ihn die Klagelieder aufweisen), der vermag auf Grund der folgenden Regeln mit aller nur wünschenswerthen Sicherheit sich die Neumation des Codex Amiatinus die ich der Kostspieligkeit wegen nicht vollständig wiedergeben kann, selber herzustellen.

1) vergl. Neumen-Studien I, S. 96. 101 ff., siehe besonders S. 107.

Bevor wir auf die Struktur der Neumation näher eingehen, wollen wir erst den Bestand und die Formen der hier verwendeten Zeichen feststellen.

Sieben Zeichenformen kommen zur Verwendung. Es sind die alten sieben Prosodien.

1. Akut
2. Gravis
3. Circumflex a) und b)
4. Longa (Tonus currens) –
   (Brevis = Gravis).
5. Spiritus asper (Inflatilis) a) b)
6. Spiritus lenis (Muta)

Dazu kommen noch zwei Abarten, nämlich unter besonderen, noch zu erörtenden Umständen eintretend:

7a. für Akut
7b. für Spiritus lenis

Hiermit ist das gesammte Zeichenmaterial erschöpft. Die beigefügten Zahlen werden in meinen folgenden Erörterungen zuweilen für die Zeichen selbst gelten müssen; meist aber werde ich dafür die fester bestimmten und klareren Zeichen der Accentneumen-Tabelle von Montecassino (s. Neumen-Stud. I S. 80) einsetzen, die uns immer als Normalzeichen dienen sollen.

Diese sieben Zeichen bilden das Mittelglied zwischen den alten Prosodien und den späteren Neumen und zwar konnten sich aus ihnen alle Neumen-Charaktere der späteren Zeiten entwickeln. Denn ebensowohl für die italienischen (longobardischen), als für die fränkischen und provenzalischen Zeichenformen geben die Zeichen die Urtypen her, und dies ist nicht zum kleinsten Theile ein weiterer Beweis für ihre ursprüngliche und grundlegende Bedeutung. Andererseits lässt die Beschaffenheit der Zeichen-Formen deutlich ihre Abstammung von den alten Prosodien erkennen. Am deutlichsten beweist diese das Zeichen des Spiritus asper. In der ersten Form des Zeichens 5a können wir ohne Mühe das altgriechische, umgelegte und ein wenig abgerundete Asper-Zeichen ⊦ ϵ erkennen. Bei flüssiger, kurrenter Schreibweise suchte man dann den kleinen Querstrich mit seinem Halbkreise in ein einziges Zeichen zu verschlingen, und je nachdem man den Querstrich mehr nach oben (siehe oben Zeichen 5a) oder nach unten zog (5b), entstanden naturgemäss zwei oder mehrere verschiedene Figuren. Wir kennen mehrere Spielarten des ursprünglichen Spiritus-asper-Zeichens aus den Untersuchungen des ersten Theiles der Neumen-Studien (S. 108), und die beiden Grundformen des Inflatilis, welche später zu den Neumenfiguren des *Torculus* und *Porrectus* führten, sehen wir hier in obiger Tabelle in den Figuren 5a und 5b.

Die Mannigfaltigkeit der Formen für einzelne Zeichen ist ein Beweis dafür, dass damals das Zeichensystem noch nicht klar und sicher ein für allemal festgestellt war; der Neumator war sich augenscheinlich noch nicht über alle Einzelheiten der Formgebung klar. Die Flüssigkeit und Unsicherheit der Zeichen bildet, wie wir sehen werden, die grösste Schwierigkeit für eine völlig genaue Uebertragung. Es hat ganz den Anschein, als ob wir es hier mit dem ersten Versuche, die alten Prosodien in neuer Weise zu gebrauchen, zu thun hätten. Die Prosodienzeichen, bis in das 7. Jahrhundert hinein nur den Grammatikern bekannt und nicht praktisch in der lateinischen Schrift angewendet, kamen zuerst in den Schriftgebrauch etwa um die Wende des 7. und 8. Jahrhundert als

Zeichen des recitatorischen oder accentischen Gesanges in der lateinischen Kirche[1]). Der Angelsachse Ceolfrid stellt sich als der Erste dar, welcher die grammatikalischen Accent-Zeichen in dieser Weise als Neumen benützt.

Auch die prosodische Stellung der Zeichen und ihre Beziehung zur Länge und Kürze derjenigen Silben, über denen sie zu stehen kommen, ist höchst bezeichnend für ihre accentische Natur. Das Akutzeichen steht nämlich, ganz gemäss der Natur dieses Accentes, gewöhnlich auf betonten Silben, z. B. populo, gentium, amici, inter, requiem, locupletati, iniquitatis, hierusalem, glorificabant[2]). In allen diesen Fällen steht auf den sprachlich acuirten Silben auch in der Neumation das Zeichen des Akutes. Neumation und Accentuation stimmen hier also überein.

Das Circumflex-Zeichen ∧ steht ebenfalls, gemäss den Accentgesetzen der lateinischen Sprache auf betonter Silbe, z. B. auf eius (sehr häufig), servitutis, sollemnitatem, gementes, praevaricationis, auxiliator, consolatorem, suum, panem, meus, retrorsum. Zum Unterschied davon nimmt der Circumflex die Gestalt ∧˩ an, sobald die Tonbewegung des Circumflexes auf eine unbetonte Silbe zu stehen kommt, z. B. manuum, deserto, frangeret, in ea, pulchriores, quasi, sterilitate, opprobrium, conparavimus, eorum, manu, civitati, erubuerunt, corruerunt, choro, quia, oculi. Also geht auch hier die Zeichengebung mit der Sprachaccentuation Hand in Hand und ist von ihr abhängig.

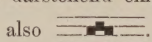
Das Gravis-Zeichen ˏ hat seinen Platz gewöhnlich auf unbetonten Silben, und zwar ausnahmslos, wenn es neben (vor oder nach) Akut oder Circumflex auftritt. Also auch hier zeigen sich die Accentuationsgesetze der lateinischen Sprache als massgebend. Beispiele: sola, plena, populo, quasi, domina, gentium, provinciarum, in nocte, lacrimae, maxillis eius, consoletur, caris eius, amici, spreverunt.

Als unsere vorliegende Neumation entstand, war — wie ich im ersten Theile S. 88 f. zeigte — das Gefühl für die ursprüngliche Länge und Kürze der Silben bereits stark in Verfall gerathen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man den Akut zuweilen auf langen, und umgekehrt den Circumflex auf kurzen Silben Platz nehmen sieht, d. h. wenn die Zeichen der Quantität (Longa und Brevis) ihre Bedeutung verloren haben, und Länge und Kürze der Silben hier überhaupt nur noch in besonders markanten Fällen bezeichnet werden. Das ursprüngliche Brevis-Zeichen, der aus einem Zirkel entstandene Punkt, floss mit dem Gravis-Zeichen zusammen[3]); das Longa-Zeichen aber wird unterschiedslos für lange wie kurze Silben gebraucht überall dort, wo es sich um Tonwiederholung handelt, d. h. also besonders auf der Tonus-currens-Stufe.

Solche Tonus-currens-Reihen befinden sich in unserm Texte ganz durchgehends angewandt; es ist keine Zeile vorhanden, in der nicht eine längere oder kürzere Reihe von diesen Querstrichen vorkäme. Zuweilen folgen sich zwölf und mehr solcher Querstriche unmittelbar hinter einander. Hierbei machen sich aber einige interessante Erscheinungen auffällig.

Erstens steht an Stelle des einfachen Querstriches überall dort eines von den Zeichen 5a des Spiritus asper, wo einer Tonus-currens-Reihe ein Gravis unmittelbar folgt;

1) Vgl. Theil I. S. 77.
2) Der Vokal, worauf die betreffende Neume steht, wird hier durch Fettdruck hervorgehoben.
3) Vgl. Theil I. S. 88 f.

z. B. vidua domina. Es ist das jenes Zeichen, auf welches das spätere Neumenzeichen des *Torculus* zurückgeht, darstellend eine Tonbewegung von einem Tone aus aufwärts und wieder zu ihm zurück[1]), also  . Dass ein solcher Pralltriller, über einem Tone ausgeführt, eine melodische Verlängerung dieses Tones bewirkt, ist an sich klar; das Spiritus-Zeichen tritt also hier als Vertreter des indifferent gewordenen ursprünglichen Longa-Zeichens auf.

Zweitens erscheint zuweilen mitten in einer Tonus-currens-Reihe das andere Zeichen des Spiritus asper (Tabelle Fig. 5b) d. h. dasjenige Zeichen des Spiritus asper oder der Inflatilis, das (nach den Untersuchungen in Theil I. S. 108) später zum Porrectus geführt hat. Es findet sich auf der Silbe *au* (Sain: auxiliator, Heth: autem, Sade: audite, Sen: audierunt), auf der Silbe *con*, wenn ihr ein Konsonant im selben Worte nachfolgt (Caph: considera, Nun: convolutae, Coph: consumpti, Sen: consoletur), ferner vereinzelt auf adflictionem meam (in Strophe Theth) und expandit (in Mem). Diese Silben, auf denen hier das Spiritus-asper-Zeichen steht, sind so unzweifelhaft lang, sei es durch Diphthong, sei es durch Position oder Konsonanten-Häufung, dass der Neumator die Silbenlänge hier gar nicht übersehen konnte. Er wählte also zur Bezeichnung dieser schweren Silben das Spiritus-asper-Zeichen an Stelle des Querstriches, das heisst: der Spiritus asper vertritt auch hier, dem indifferenten Querstrich gegenüber, die Stelle eines Longa-Zeichens.

Diese Thatsache ist von umso grösserer Bedeutung, als sich ähnliche Erscheinungen auch bei anderen Zeichen finden. Im allgemeinen lässt sich sagen, dass der Querstrich einer Tonus-currens-Reihe häufig so in das Spiritus-asper-Zeichen hinüberspielt, dass die Handschrift oft nicht erkennen lässt, ob man den einfachen Querstrich vor sich hat oder eine geschwungene Linie. Je schwerer aber die Konsonantenhäufung, besonders innerhalb eines und desselben Wortes, und je ausgesprochener die vokalische Länge einer Silbe, um so deutlicher ist die Ausschwingung der Linie zu einem Spiritus asper. In entsprechender Weise findet sich auch für den Akut ein komplizirteres Zeichen auf positions- oder diphthongisch-langen Silben einige Male, nämlich das Zeichen 7a unsrer obigen Tabelle statt einfacher Virga auf inter (Gimel), collo (Nun), adversum (Samech); und für den Podatus findet sich das entsprechende Zeichen 7b unsrer Tabelle auf audierunt (Sen) und ingrediatur (Thau).

Wir haben es hier mit einer völlig neuen Art, die sprachliche Länge einer Silbe zu bezeichnen, zu thun. Das Sinken des lebendigen Sprachgefühles dokumentirt sich am zuverlässigsten zuerst in der Verrottung der Betonungs-Verhältnisse.[2]) So auch in der lateinischen Sprache. Ein ganz besonderes Gewicht hatte hier die klassische Zeit auf eine genaue Unterscheidung der ursprünglich langen und kurzen Silben gelegt. Aber von diesem feingliedrigen System blieb im Mittelalter nur wenig noch lebendig. Man unterschied nicht mehr lange und kurze Vokale, sondern nur noch betonte und unbetonte[3]), und im übrigen behandelte man nur diejenigen Silben als lang, deren kurze Aussprache die elementare Lautphysiologie unmöglich machte, wie die diphthongische Silbe *au* oder

1) Theil I. S. 108.
2) Vgl. Theil I. Cap. 3, bes. S. 47.
3) Theil I. S. 88.

die durch schwere Konsonantenhäufung, namentlich auch durch Doppelkonsonanz geschlossenen Silben innerhalb der Wörter (z. B. in den oben angeführten Beispielen inter, collo, adversum, ingrediatur, convolutae). Aus einer quantitirenden oder metrischen Sprache ward auf diese Weise allmählich eine accentuirende oder rhythmische (I. 45).

Freilich ist dies neue Prinzip der Quantitäts-Behandlung in vorliegendem Denkmal, also um die Wende des 7. zum 8. Jahrhundert, noch nicht völlig in der Neumation durchgeführt. Die späteren Neumen-Denkmäler aber führen es durch, und zwar kann man das allmähliche Umsichgreifen deutlich genug verfolgen. Hier, in der Amiatiner Handschrift, finden wir dazu die ersten Anfänge, und dies dürfte ein neuer unverwerflicher Beweis sein für das hohe Alter und die massgebende Rolle dieser Handschrift. —

Nachdem im Vorgehenden der innige Zusammenhang der Neumen-Zeichen in der Amiatiner Handschrift mit den Accenten und Accent-Verhältnissen der lateinischen Sprache als thatsächlich bestehend dargethan ist, wende ich mich der versprochenen eingehenden Darlegung der Beziehungen dieser Neumation zu den syntaktischen Verhältnissen des Textes zu. Auf letztere legt ja die Amiatiner Handschrift ein ganz besonderes Gewicht. Hieronymus selbst, dessen lateinische Bibelübersetzung die Handschrift wiedergiebt, — ist doch auch die Amiatiner Handschrift die älteste erhaltene Handschrift der Vulgata des Hieronymus, — legte die syntaktische Satzgliederung nach Cola und Commata seiner Uebersetzung zu Grunde[1]); und die Vorrede zu seiner Bibel, die nicht in solche Satzglied-Verse abgesetzt ist, weist dafür wirkliche Interpunktionen auf. Wir erkannten in diesen Interpunktions-Zeichen die Zeichen des Podatus für das Fragezeichen bezw. Comma, und des Circumflexes für das Colon wieder[2]).

Interpungiren wir nun, der Satzgliederung des Sprachtextes gemäss, die Klagelieder, so aber, dass wir die Interpunktions-Zeichen nicht zwischen die Satzglieder setzen, sondern auf die letzte hauptbetonte Silbe jedes Satzgliedes, so erhalten wir — wie bereits oben dargelegt wurde, — das Gerüst der gesammten Neumation. Auf die Interpunktions-Stellen muss also unser Augenmerk besonders gerichtet sein. Alle übrigen Silben tragen (natürlich mit den oben angegebenen Modifikationen) das Zeichen des Tonus currens, also den Querstrich. Von diesem Tonus currens weichen die den Interpunktions-Neumen entsprechenden Tonbewegungen mehr oder weniger ab, was natürlich vor und hinter den Interpunktions-Neumen weitere kleinere Tonschwankungen nach sich zieht, welche den Eintritt der Interpunktion sowie danach den Wieder-Eintritt des Tonus currens vorbereiten.

Jeder Interpunktions-Neume geht nämlich ein Gravis voran, und diesem geht wiederum voran die Tonus-currens-Reihe, deren letzter Querstrich jedoch nach obigen Angaben sich in einen Spiritus asper von der Gestalt des Torculus ~ verwandelt. Durch diese beiden Zeichen ~ und ⸝ wird also die Cadenz vorbereitet. Man wird nicht verkennen, dass wir dabei nichts anderes als den *Pressus* ⸝ (I. 108) vor uns haben.

Um den Wieder-Eintritt des Tonus currens nach der Interpunktion vorzubereiten, unterzieht sich der ihr folgende Anfang eines Satzgliedes ebenfalls einer kleinen Wandlung. Jedes erste Satzglied einer Strophe beginnt nämlich mit der Neumenformel ⸝ ⸝ und die beiden anderen Verse der Strophe werden meistens eingeleitet durch eine Neumenformel ⸝ ⸜ oder ⸝ ⸜ deren Zeichen indessen in der Handschrift häufig recht flüchtig geschrieben sind.

---

1) s. oben S. 5.
2) Theil I. S. 96.

Vor der Kolon-Kadenz darf ferner der dem Kadenzzeichen vorangehende Gravis-Punkt fehlen, in welchem Falle dann natürlich die Umwandlung des letzten Querstriches der Tonus-currens-Reihe nicht stattfindet. Zuweilen tritt auch an die Stelle dieses letzten Currens-Striches der Akut in der Gestalt einer senkrechten Virga ] ein, seltener in der Gestalt der geneigten Virga /.

Auch das erste Zeichen einer Tonus-currens-Reihe nimmt gern eine abweichende Gestalt an, nämlich diese: ⌒, vermuthlich eine Form des Accentus acutus /. Wie dem Zeichen ~ ein Gravis unmittelbar folgt, so geht dem Zeichen ⌒ gewöhnlich unmittelbar ein Gravis voran; der Gravis ist also vermuthlich Mit-Ursache dieser Wandlung. Nur selten finden sich für letztere Formel andere, wiegleich in der ersten Strophe der ersten Lektion.

Zeichen der Komma-Kadenz ist der Podatus, der auf die letzte betonte Silbe des Satzgliedes zu stehen kommt. Die ihm nachfolgende letzte Silbe oder beide letzten Silben (mehr als zwei unbetonte können es nach den lateinischen Betonungs-Gesetzen nicht sein) tragen den Querstrich des Tonus currens. Ist aber die letzte Silbe des Satzgliedes selbst betont, was nur bei einsilbigen lateinischen Wörtern z. B. coram té (Lektion I. Strophe Thau) oder bei fremden, namentlich hebräischen Wörtern, z. B. Sión (Vau), Hierusalém (Zai und Heth) der Fall ist, so kann für den Podatus auch der Akutstrich eintreten.

Zeichen der Kolon-Kadenz ist der Circumflex ∧, ebenfalls auf die letzte betonte Silbe des Satzgliedes fallend. Niemals ist dies die letzte Silbe selber, denn bekanntlich steht der Circumflex im Lateinischen ausschliesslich nur auf zweitletzter Silbe des Wortes. Mithin steht das Circumflex-Zeichen immer nur auf der vorletzten Silbe des Komma-Gliedes. Es folgt ihm stets ein Gravis. Fällt aber der letzte grammatikalische Hochton auf die drittletzte Silbe des Kolon-Gliedes, so wird das Circumflex-Zeichen ∧ in seine beiden Bestandtheile, nämlich Akut und Gravis aufgelöst, z. B. populo oder gentium neben eius, servitutis.

Die Punkt-Kadenz hat nur am Abschlusse einer Strophe Statt. Sie wird dargestellt durch die Zeichen-Verbindung ↰ ↲, d. h. Kolon- mit Kommazeichen. Das letztere Zeichen steht, wie oben gesagt, nur auf grammatikalisch hochbetonter Silbe; und da zwei hochbetonte Silben im Lateinischen nur überaus selten unmittelbar neben einander stehen, so fällt durchgehends das erstere Zeichen auf eine unbetonte Silbe. Darum ist auch nicht das eigentliche und ursprüngliche alte Circumflex-Zeichen ∧ vor dem Podatus (als dem eigentlichen Kadenz-Zeichen) gewäht worden, sondern dessen Stellvertreter, das Zeichen ↰ das nur auf unbetonter Silbe stehen kann.

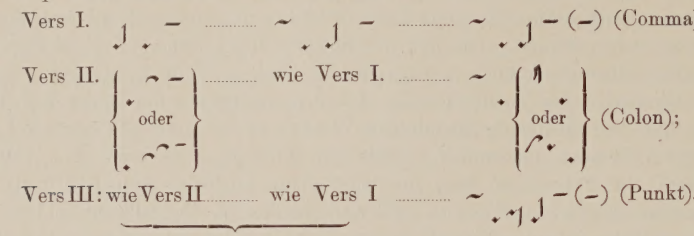
Der die ganze Strophe abschliessenden Punkt-Kadenz folgt sodann, bevor eine neue Strophe beginnt, einer der hebräischen Buchstaben-Namen Aleph, Beth, Gimel u. s. w. mit einem Gruppen-Neuma, dessen Tonformel offenbar mit zu der Kadenzbewegung des Punktes gehört. Ich werde später darauf zurück kommen.

Am Ende jedes Verses einer Strophe steht die betreffende Kadenz, nämlich am Ende des ersten Verses das Komma, am Ende des zweiten das Kolon, am Ende des dritten der Punkt. Dabei kann an Stelle der Komma-Kadenz die des Kolons treten (nicht umgekehrt). Diese Freiheit wurde später dahin erweitert, dass häufig die beiden Kadenzen des Komma und Kolon vertauscht wurden, und zwar wurde durch dieses Prinzip in einer späteren Zeit die Lektionsweise der Episteln von der der Evangelien rein äusserlich unterschieden[1]). Man darf sich durch diese spätere Willkür nicht verwirren lassen.

1) Vgl. Theil I. S. 107.

Die einzelnen Verse sind indessen zu ausgedehnt, um in einem Athem (Pneuma, Spiritus) recitirt zu werden; man macht deshalb noch in der Mitte des Verses eine Athempause mit der Komma-Kadenz, hinter der dann ohne Eingangsformel der Tonus currens wieder einsetzt. Wenn ein Vers ausnehmend lang ist, werden sogar zwei oder mehrere derartige Kadenzen eingeschoben. Diese eingeschobenen Komma-Kadenzen entsprechen den Caesuren der Poetik.

So ist denn der Verlauf der ganzen Neumation ziemlich schematisch, und zwar für jede Strophe mit ihren drei Versen folgender:




Natürlich sind die besprochenen, unter bestimmten sprachlichen Voraussetzungen eintretenden Modifikationen einzelner Zeichen dabei immer im Auge zu behalten. Diese Aenderungen geben der Neumation Abwechselung und den einzelnen Strophen Individualität; sie machen das Ganze interessant, sie sind es aber auch, welche die Neumation verwickelt und dem Auge unübersichtlich zu machen scheinen, sodass man erst nach mühevollem Registriren zu erkennen vermag, wie überaus einfach der Kern der Sache thatsächlich ist. Hat man das System als Ariadnefaden, so kann man sich mit grösster Leichtigkeit durch das Labyrinth von Zeichen finden, ja es erscheint dann verwunderlich, wie eine so einfache Sache nicht schon längst und auf den ersten Anblick erkannt worden ist.

Es tritt nunmehr die Frage nach der Übertragung der Zeichenschemate in Musik an uns heran. Angesichts der Erörterungen im ersten Theile unserer Neumen-Studien wird wohl Niemand mehr die Frage aufwerfen, ob denn diese Zeichen überhaupt eine tonliche Bedeutung haben. Ehe man über ihre musikalische Natur Zweifel aussprechen dürfte, müsste man erst die Ergebnisse meiner Untersuchungen als falsch nachweisen und insbesondere müsste dargethan werden, dass die Neumen nicht von den Sprachaccenten abstammen und diese selbst nicht von jeher musikalischer Natur gewesen sind, ferner dass die Kirchenaccente nicht mit den Neumen eng verwandt und tonlicher Bedeutung sind. Und selbst das würde noch nicht einmal ausreichen. Man müsste dann vielmehr im Stande sein, diese Zeichen der Handschrift in einem anderen, ebenso befriedigenden Sinne und in so einfach-gesetzmässiger Weise auszudeuten, als wir es gethan haben. Das würde aber ganz besonders schwer fallen bei dem Gruppen-Neuma über den hebräischen Buchstaben-Neumen; hier würde jeder Versuch einer Erklärung im ausser-musikalischen Sinne vergebliches Bemühen bleiben. So wie das Ganze von uns beleuchtet wurde, ist es fast bis in die kleinsten Einzelheiten hinein klar kontrolirbar und völlig natürlich; eins folgt logisch aus dem andern, nichts ist hypothetisch und unbewiesen, alles hat Zweck und Ziel. Noch mehr: so primitiv auch zum Theil die damalige Gesangeskunst in dieser Beleuchtung

erscheinen mag, so verstandesmässig und schematisch die sich aus solchem Aufwande von Zeichen ergebende Melodie auch ist, so wird doch erst unter Zugrundelegung der hier dargestellten Anschauungen die musikgeschichtliche Entwickelung der Folgezeiten überhaupt verständlich; ohne den Schlüssel solches accentischen Gesanges bleibt die Musikgeschichte des Mittetalters ein Buch mit sieben Siegeln.

In der Neumation der Amiatiner Bibel ist ein Streben, die Zeichen auch räumlich gegen einander zu gruppiren, nicht zu verkennen. Dass die oft bemerkbare Höhen-Anordnung der Zeichen eine gewollte und gesetzmässige ist, lässt sich durch Vergleichung der verschiedenen Strophen leicht feststellen; denn die Höhen-Abstände der Zeichen gegen einander kehren bei den einzelnen Strophen im Grossen und Ganzen in ähnlicher Weise wieder. Der Gravis ist z. B. fast überall, so oft er auch (in mehreren Hunderten von Fällen) Anwendung findet, tiefer geschrieben als das ihm vorangehende Zeichen, und besonders deutlich ist das Absteigen der beiden Graves in der Cadenz . Das Absichtliche und Gesetzmässige steht, wo überhaupt Höhen-Ordnung statt hat, ausser Zweifel.

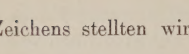
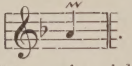
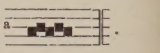
Indessen allzuviel Sorgfalt wendet im Ganzen der Neumator nicht an. Besonders da wo es sich um den Querstrich der Tonus-currens-Reihen handelt, ist er zuweilen recht nachlässig in der Höhen-Anordnung wie in der Schreibung der Zeichen; hier bedurfte es wohl seiner Meinung nach keiner Sorgfalt, weil ja die Tonwiederholung nicht zweifelhaft sein konnte. So sehen wir denn, dass das Prinzip der Höhen-Anordnung der Neumen hier theils angewendet, theils vernachlässigt wird; es ist, wie in vielen anderen Dingen, so auch hierin noch keine Sicherheit und Festigkeit durchgedrungen, es herrscht noch Schwanken und Tasten. Wenn nun die späteren Neumen-Systeme wirklich auf das der Amiatiner Handschrift zurückgehen, so müsste sich dieser Sachverhalt in ihnen wiederspiegeln. So ist es in der That. Es theilen sich alle späteren Neumen-Systeme in zwei Arten: die einen, wie die in Italien und Südfrankreich heimischen, bedienen sich grundsätzlich der Höhen-Anordnung ihrer Zeichen, die anderen aber, wie namentlich die fränkische und spanische, nicht.

In der, wenn auch noch so schüchternen räumlichen Stellung der Zeichen besitzen wir ein weiteres Controlmittel für die tonliche Bedeutung der Zeichen; es genügt hier zu sagen, dass durch die räumliche Ordnung die Wahrheit unserer theoretischen Untersuchungen vollauf bestätigt wird. In hunderten von Fällen werden ganze Kolonnen von Querstrichen wie auf einer Linie hinter einander aufgereiht; über diese Mittellinie des Tonus currens steigen die Akut- und Circumflex-Zeichen empor, unter sie hinab fallen die Gravis-Striche, und von der Stufe unter der Mittellinie aufwärts zu ihr erhebt sich der Podatus.

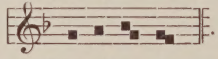
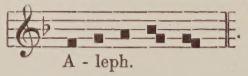
Für den Tonus currens haben wir, gemäss den Ausführungen des ersten Theiles (s. besonders S. 85) den Ton *a* anzusetzen, über den sich der Akut zur Tonhöhe *b* erhebt und unter den der Gravis auf die Tonstufe g hinabsinkt. Der Circumflex ist die Ligatur der beiden letzteren Töne b—g, eine Verbindung von Akut und Gravis, in die ja auch thatsächlich der Circumflex bei einer Colon-Cadenz zerlegt wird, sobald der letztbetonten Silbe zwei Silben statt einer nachfolgen.

Das Zeichen für eine Circumflex-Bewegung auf unbetonter Silbe ist von dem Neumator deutlich so gestellt worden, dass es von der Linie des Graviszeichens absteigt, d. h. es entspricht hier der Tonverbindung g—f.

Der Spiritus asper erwies sich uns als eine Art von Triller, wodurch ein Ton verlängert wird. Der spätere Überarbeiter, also wahrscheinlich Petrus Langobardorum, hat diesen Triller noch deutlicher und sinnfälliger gemacht, indem er ziemlich hartnäckig jedem ursprünglichen Spiritus-asper-Zeichen ~ noch ein Asper-Zeichen anhing: .

Als Bedeutung des einfachen Zeichens stellten wir fest die Tonbewegung  , oder in modernen Noten:  . Mithin bedeutet das erweiterte Zeichen:  .

Für den Podatus wies ich (I. 106 f) die tonliche Bedeutung eines zum Tonus currens aufsteigenden Sekundenschrittes nach, also g—a.

So bleibt nur noch die Bedeutung des ***Gruppen-Neuma,*** das sich auf den hebräischen Buchstaben findet, zu erörtern übrig. Es ist eine Zusammenstellung von einem Gravis-Striche (↓), einem Spiritus-Zeichen (⌒) und beiden Formen des Circumflex-Zeichens, nämlich dem Circumflex wie er auf betonten (∧), und dem, wie er auf unbetonten Silben (↓|) steht. Diese Zeichen werden über dem betreffenden hebräischen Buchstaben zu einer Gruppe zusammengestellt, entweder in getrennter Form ↓ ⌒ ∧ ↓| (wie auf den Buchstaben Heth, Caph, Nun, Ain, Sen), oder zu einem einzigen Schriftzuge zusammen gezogen so: ⌒∧↓|, wie es noch öfter der Fall ist. Aus der Höhen-Anordnung der Zeichen erkennt man schon zum Theil die entsprechenden Tonbewegungen. Nach unseren Feststellungen können wir aber auch ohnehin die Tonformel bestimmen: Wenn der Tonus currens = a ist, so ist der Gravis = g, das Spiritus - Zeichen (als Stellvertreter des Querstriches des Tonus currens bei voran gegangenem Gravis) = a, der Circumflex auf betonter Silbe = b—g, der Circumflex auf unbetonter Silbe = g—f. Die ganze Tonformel des Gruppen-Neuma heisst also: g a b g g f, oder in Noten  . So lautet das Gruppen-Neuma, wenn der Name des Buchstabens, einsilbig ist. Ist er aber zweisilbig, so entfällt diese Tonformel auf seine letzte Silbe, die erste Silbe erhält noch einen Gravis dazu (vergl. das Facsimile auf S. 4.), der dann noch einen Ton tiefer liegt; in diesem Falle also lautet die Tonformel offenbar so, z. B.  .

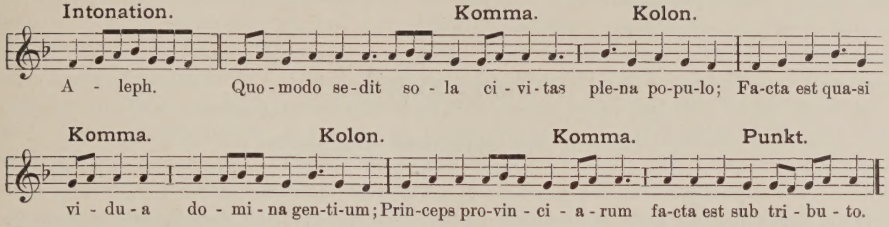
A - leph.

Nunmehr haben wir alle nöthigen Hilfsmittel zur Übertragung der Neumation unserer Handschrift in präzise Noten.

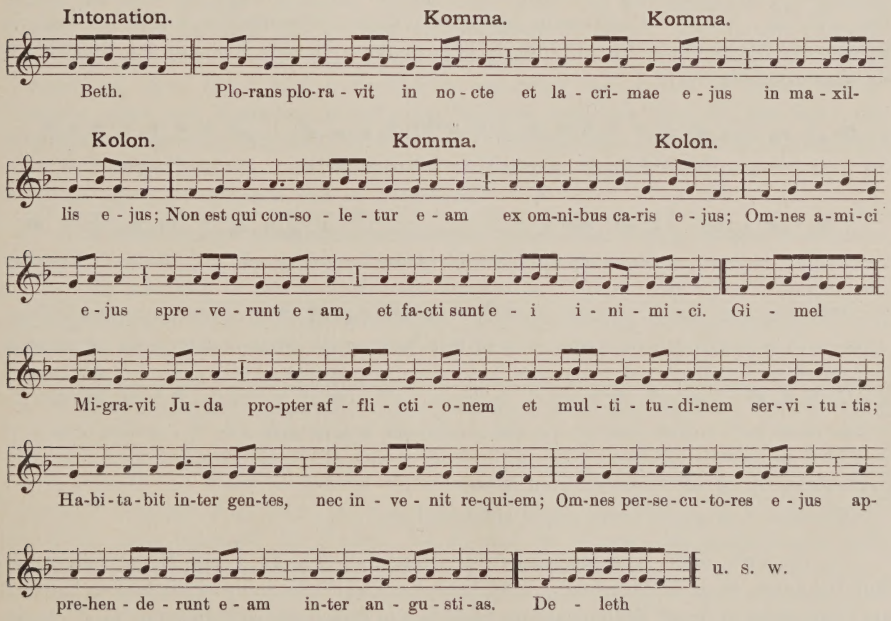
Nochmals betone ich, dass für eine streng-wissenschaftliche Entzifferung bei diesen Zeichen das Augenmaass, das sich auf die räumliche Anordnung der Zeichen verlässt, nicht ausreicht. Selbst um Jahrhunderte spätere Neumationen verfahren in der räumlichen Stellung der Zeichen noch ziemlich sorglos, und die Tausende von fränkischen Neumen-Denkmälern verzichten im Grunde überhaupt auf eine solche. Auch darauf muss ich nochmals besonders hinweisen, dass die Formen der Neumen in unserem Denkmale noch liquid sind und ihre Anwendung etwas Tastendes hat. Deshalb würde ich, wenn uns etwa nur ein kleines Bruchstück dieses Denkmals erhalten geblieben wäre, eine Entzifferung gar nicht wagen. Glücklicher Weise aber liegt das Denkmal in seiner ganzen Ausdehnung vor uns: die zweiundzwanzig Strophen der ersten Lektion liefern uns zweiundzwanzig Mal dasselbe Neumen-Schema, und so sind die Sorglosigkeiten des Schreibers, die Schwankungen und Unsicherheiten der Neumation leicht als solche festzustellen. Es kann uns hier nicht darauf ankommen, all diesen kleinen individuellen Abweichungen und evidenten Lässigkeiten nachzugehen; dies wäre nur möglich an der Hand eines photographischen Total - Facsimiles, das zu geben nicht in meinen Kräften steht. Doch kann ich auf Grund einer zu jeder Rechenschaft bereiten Statistik auch der kleinsten Ausnahmefälle versichern, dass ein solches Facsimile Wesentliches in unseren Darstellungen kaum modifiziren würde.

Nach unseren Ausführungen würde nun der erste Vers der ersten Lektion, den ich oben in Facsimile wiedergegeben habe, folgendermassen zu übertragen sein. Ich

bediene mich dabei der runden modernen Noten, indem ich die Einzel-Neumen mit einer Viertelnote, die mehrtönigen Neumen aber durch verbundene Achtelnoten bezeichne. Eine punktirte Note bezeichnet dabei eine lange Einzel-Neume.



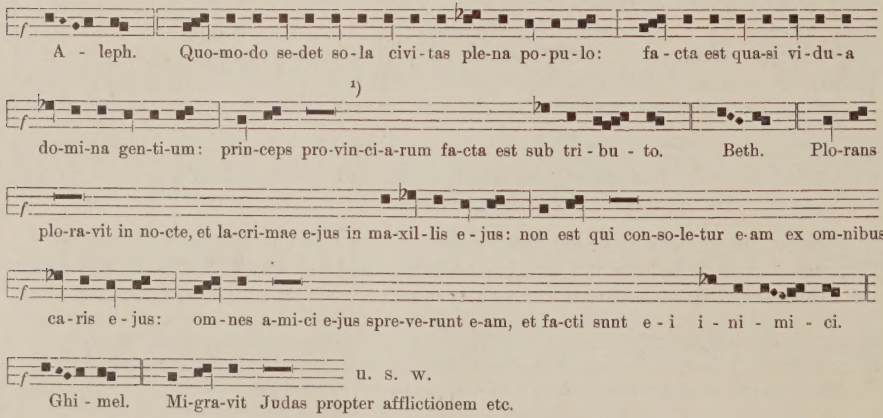

In genau demselben melodischen Schema geht jede einzelne der 22 Strophen der ersten, sowie der 14 durchneumirten Strophen der zweiten Lektion, z. B. die folgende zweite Strophe der ersten Lektion:



## Zweites Kapitel.

### Jüdische und christliche Klagelieder.

Wie eintönig! wird der moderne Musiker beim Anblicke unsrer Entzifferung ausgerufen haben und es nicht für möglich halten, dass jemals eine derartige Monotonie in praktischem Gebrauche gestanden habe. Der katholische Leser aber wird schon beim ersten Anblicke oder Anhören dieser Tonbewegungen eine ihm von Jugend auf bekannte Weise erkennen. Denn noch heute werden die Klagelieder Jeremiae in dieser Weise recitirt, und sind so gesungen worden jahraus jahrein seit den Zeiten der Amiatiner-Bibel. Das offizielle, von der *Congregatio sanctorum rituum* herausgegebene *Officium majoris hebdomadae* (Regensburg, Pustet, 1882 S. 164) schreibt folgende Fassung der Klagelieder als allgemeingiltig vor:




So wird diese eine Melodie nicht weniger als $5 \times 22 = 110$ Mal gesungen (in fünf Lektionen zu je 22 Strophen). Man kann die Klagelieder in den katholischen Kirchen am Charfreitag in dieser Recitationsform besonders in Italien singen hören, und merkwürdig ist der Eindruck, den der monotone Vortrag wohl auf jeden Zuhörer macht. Wie wir sahen, sind die Tonformeln und ihre Verwendung einfach und schematisch; dennoch dürfte es selbst dem erfahrenen Musiker nicht so leicht möglich sein, durch das blosse Anhören

1) Des leichteren Druckes und Ueberblickes wegen ersetze ich die wiederholten Töne des Currens durch diese lang-ausgezogene Note.

der Recitation ihr innerstes Wesen, das doch so leicht zu begreifen ist, zu erkennen. Darin beruht der Reiz und die fast unglaubliche Wirkung der Lamentationen, dass man schon nach einigen Strophen mit dem Gesange völlig vertraut zu sein glaubt, weil immer dieselben Tonformeln wiederkehren, und dass das Ohr trotzdem immer wieder von neuem getäuscht wird, wenn man glaubte, nun müsse dieser, nun jener Tonfall eintreten. Dieser scheinbar so einfältigen Monotonie gegenüber wird der Scharfsinn des Ohres, — wenn der Ausdruck erlaubt ist, — sehr bald irre, es tritt eine Art Ermattung und Verzichtleistung ein, diese geheimnissvolle Einfachheit festzuhalten. Das Ohr findet keine Schwierigkeit, die Tonbewegungen zu fassen, und trotzdem vermag der Zuhörer nicht auch nur eine Strophe mitzusingen. Daher die zerknirschende Wirkung und Stimmung des Verzweifelns bei ernst-religiösen und besonders bei pathologischen Charakteren, wie sie uns Goethe so ergreifend geschildert hat.

Daher aber auch das zähe Leben dieser Sangesweise. Sie scheint stets und überall in der lateinischen Kirche in hohem Ansehen gestanden zu haben, denn wir finden Niederschriften der Klagelieder aus allen Zeiten und Gegenden, sodass wir sie gewissermassen als ein Paradigma benutzen können, um daran die Abwandlungen der Neumen je nach den verschiedenen Ländern und Jahrhunderten zu zeigen. Das ist ein unschätzbarer Gewinn. Denn die geringen Tonbewegungen, die feste Gesetzmässigkeit, die die Neumen mit dem stets gleichen Sprachtexte verbindet, und endlich die steten Wiederholungen eines und desselben melodischen Schemas reduciren hier die zufälligen oder individuellen Abweichungen auf ein Minimum. Schreibfehler und andere Lässigkeiten oder Änderungen werden natürlich überall vorkommen können, aber man vermag sie leicht als solche zu erkennen und zu bewerthen.

In dem Gesange der Klagelieder haben wir es offenbar mit einer uralten Recitationsweise zu thun. Schon der geringe Umfang der Melodie-Bewegung scheint darauf hinzudeuten. Er hält sich in den bescheidenen Grenzen des Tetrachordes f-g-a-b, ähnlich wie die Recitation der alten Inder und Griechen. Der altindischen Veden-Recitation ist der Tonfall der Klagelieder insbesondere ähnlich: hier wie dort ist der Mittelton der rothe Faden, der die tonlichen Abweichungen nach oben und unten mit einander verbindet und sie wie Perlen an einander reiht. Und dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden. In der altindischen Recitation hat ein stetiges Auf- und Abschwanken statt, und zwar entspricht jeder Accent-Silbe auch eine solche tonliche Bewegung, während den Interpunktionen keine besonderen Kadenzen zur Seite stehen. In der Recitation der Klagelieder hingegen entsprechen den verschiedenen Interpunktionen verschiedene Kadenzen, und wenn auch innerhalb der Kadenz die Accente der Wörter eine massgebende Rolle spielen, so wird doch ausserhalb derselben der Wortaccent nur wenig berücksichtigt, sondern es laufen fast alle Silben auf einer einzigen Tonhöhe (dem Currens) unterschiedslos dahin. In der altindischen Recitation spielt also die Syntax gar keine Rolle, in der der Klagelieder aber giebt sie den Ausschlag; jene ist streng accentisch, diese aber der Hauptsache nach pneumatisch. Die Berücksichtigung der lateinischen Accentuation ist bei den Klageliedern zwar vorhanden, aber doch nicht in erster Linie massgebend.

Wäre die Recitationsweise der Klagelieder im Gebiete der lateinischen Sprache selbst entstanden, so würde vermutlich das Verhältniss zwischen Accent und Pneuma

(Interpunktion) umgekehrt sein: nicht die Interpunktion würde allein das tonbildende Element sein, sondern der Wortaccent. Schon dieser innere Grund weist auf einen Ursprung der Klagelieder ausserhalb der lateinischen Kirche hin. Noch mehr spricht dafür der fortlaufende Gebrauch hebräischer Buchstaben-Namen mitten in lateinischem Texte. Woher kommt es, dass man die hebräischen Buchstaben nicht nur im geschriebenen Texte beibehielt, sondern sie sogar auch mit sang? Das ist doch überaus befremdlich. Wie hätte namentlich das achte Jahrhundert, an dessen Anfange die Amiatiner Handschrift entstand, darauf verfallen sollen, die Namen der hebräischen Buchstaben als gesanglich gleichwerthig mit dem lateinischen Texte zu behandeln? Zu jener Zeit scheint im Schoosse der lateinischen Kirche selbst nur geringes Verständniss von der hebräischen Sprache geherrscht zu haben, — wieviel weniger also im Volke! Was konnte sich die christliche Gemeinde wohl bei diesen gesungenen hebräischen Wörtern denken? Während sie in der ursprünglichen hebräischen Fassung vollauf ihre logische Bedeutung hatten, waren sie für das lateinisch sprechende Volk doch nur Stammel-Wörter, ohne jeden Sinn, wie Aurelianus Reomensis es von den Tropen der griechischen Sänger seiner Zeit aussagt (I. 112). Wären sie und ihr Gruppen-Neuma nicht schon um das Jahr 700 durch das Alter geheiligt gewesen, so würde es wohl keinem Neumator der Welt eingefallen sein, sie in Musik zu setzen.

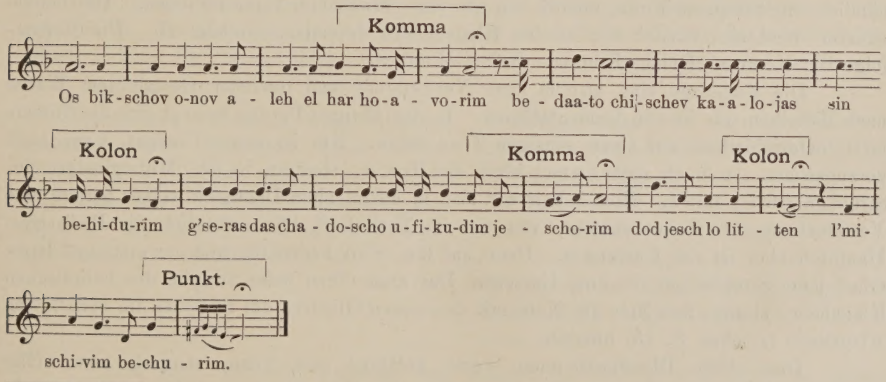
Der Verfasser der Vulgata, Hieronymus, lebte fast 40 Jahre in Palestina (386 bis 420) und rühmt sich ausdrücklich seiner text-kritischen Arbeit bei seiner Bibelübersetzung, die er vor allem auf hebräische Handschriften gegründet habe. In seiner Vorrede zur Bibelübersetzung sagt er, der Text der lateinischen Handschriften sei mehr verderbt, als der der griechischen, und dieser wieder mehr, als der Text der hebräischen Handschriften. Er spricht es klar aus, dass die echte Tradition im Ursprungslande der christlichen Religion zu suchen sei, und wenn die römische Kirche gerade seine Übersetzung trotz ihrer offenkundigen Mängel als die mustergiltige anerkannte, so darf man eine so prinzipielle Ansicht wohl auch für die musikalische Praxis in Rechnung ziehen. Die römische Kirche, welche Authentizität und Quellenmässigkeit in allen Dingen in Anspruch nahm, würde ihren Grundsätzen ins Gesicht geschlagen haben, wenn sie nicht auch in musikalischer Hinsicht die quellenmässige Tradition zu sichern getrachtet hätte, zumal da sie in ihrem Kultus gerade der Musik eine so bevorzugte Stellung anwies.

Dass gerade die Klagelieder Jeremiä es sind, die in den ältesten lateinischen Neumationen erscheinen, ist also wahrscheinlich kein Zufall. Kaum dürfte irgend ein Theil der hebräischen Bibel berufener gewesen sein, so sehr als jüdisch-national betrachtet zu werden, als diese Lieder über den Untergang des jüdischen Staates und der Freiheit des jüdischen Volkes. Nach der Zerstörung ihres Reiches fühlten die Juden, überallhin als Sklaven verstreut, nur zu tief die Worte des Propheten, mit denen sie täglich ihr Elend beweinen konnten. Wenn irgend eine Dichtung des alten Testamentes den Gefühlen dieses Unglückes Ausdruck geben konnte, so waren es die Klagelieder des Jeremias; und wenn sich in irgend einem Gesange der alte Tempelgesang erhalten konnte, so war es in ihnen. Diese Lieder lernten die Christen um so leichter, als sie sich anfangs in ähnlicher Lage wie die Juden befanden und sich auch sonst gar mancher Rest alter jüdischer Gebräuche in der christlichen Liturgie erhalten hat. Denn wohl gemerkt: es war nicht eine Melodie, ein melodisches Einzelgebilde, was diese Klagelieder aufweisen, sondern eine

musikalische Form, eine Recitations-Formel, ein Deklamations-Schema. Mit diesem Klagegesange nahm die christliche Kirche ein uraltes musikalisches Prinzip zu sich herüber.

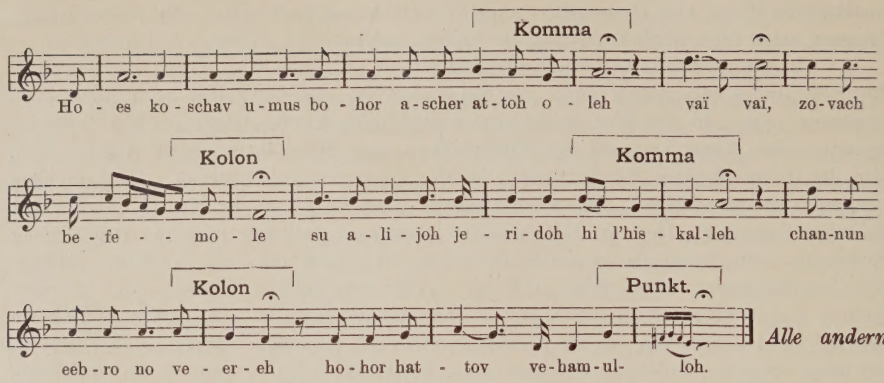
Ist die musikalische Gestalt der Klagelieder jüdischen Ursprunges, so wird diese Recitationsweise vermuthlich auch bei den Juden der späteren Zeiten nicht ganz untergegangen sein. In der That zeichnen sich altjüdische Kultus-Gesänge meist durch ihr recitativisches Wesen aus, und die Wiederholung eines Tones in beliebiger Anzahl, d. h. also der Gebrauch eines Tonus currens, ist hier etwas ganz gewöhnliches. Ich kann hierbei auf die unzweifelhaft sehr alten Gesänge hinweisen, die der Kantor der Berliner jüdischen Gemeinde, Herr A. Eisenstadt, gesammelt hat und jetzt zur Drucklegung vorbereitet; wir begegnen in diesen Gesängen auf Schritt und Tritt der alten deklamatorischen Singweise. Aber selbst die Lehre von den verschiedenen Kadenzen des Kommas, Kolons und Punktes ist in der Praxis nicht verloren gegangen. Naumbourg giebt in seinem Werke *Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la Synagogue des temps les plus reculés jusqu' à nos jours* (Paris 1847 ff.), und zwar in dessen zweitem Theile (Chants liturgiques des grandes fêtes. S. 231 No. 185) ein Beispiel altjüdischer Recitation, das für unsere Untersuchungen überaus wichtig ist. Gerade dieses Stück ist seinem Aussehen und Ansehen nach höchst beachtenswerth. Denn von allen Synagogengesängen — so sagt Fétis[1]) — sind es diese Recitationen, deren hohes Alter am wenigsten zweifelhaft ist. Es giebt nur eine Melodieform, die sich auf allen Versen wiederholt. Sie ist die Unterlage für das Hersagen des Textes, so dass immer dasselbe Melodie-Gerüst für sämmtliche Verse dient. Naumbourg giebt als Beispiel alter Recitation die Klage über Mosis Tod; nur zwei Verse freilich, aber er fügt ausdrücklich hinzu: *Les autres versets de la même manière.*

Wie in den christlichen Klageliedern (des Jeremias) spielen auch hier in diesem alten jüdischen Klagegesange (über den Tod des Moses) die Kadenzen eine massgebende Rolle, wie man aus der Naumbourgschen Aufzeichnung selbst ersieht, in der ich die Kadenzen näher gekennzeichnet habe[2]):




1) Histoire générale de la musique, Paris 1869, I 474 f.

2) Ich transponire (ohne jede weitere Änderung) die Noten um einen Ganzton tiefer, damit auch für den musikalisch weniger Gebildeten die Übereinstimmung dieser Weise mit den Klageliedern evident sei.




*Verse nach derselben Melodie.*

Die Interpunktions-Stellen sind hier schon äusserlich durch die Fermaten kenntlich, sowie im Sprachtexte durch den Reim (Vers I. ***hoavorim: behidurim: jeschorim: bechurim.*** Vers II. ***oleh: befemole: l'hiskalleh: veereh).*** Die an sich interessante und wichtige Thatsache der Reim-Anwendung ist vermuthlich für die Kadenzbildung von Bedeutung gewesen.

Die Kadenzen, die dabei eintreten, sind von dreierlei Art:

1. die uns genügend bekannte Komma-Kadenz, wo die Stimme vom Tonus currens eine Stufe hinauf nach *b* und herunter nach *g* ausweicht, um dann wieder zum Tonus currens *a* aufzusteigen;

2. die uns ebenso bekannte Kolon-Kadenz, wo die Stimme vom Tonus currens aus aufsteigend sogleich wieder stufenweise zur unteren Terz *f* hinabsinkt;

3. die Punkt-Kadenz, wo die Stimme stufenweis zur unteren Quinte absteigt.

Von diesen drei Kadenzen steht die des Punktes in jedem Verse nur einmal, nämlich am Strophen-Ende, ebenso wie in den christlichen Lamentationen. Die beiden anderen wechseln, ebenso wie in den Klageliedern Jeremiae, einander ab. Die Reihenfolge ist: Komma—Kolon, Komma—Kolon—Punkt.

Die Kadenzen sind also in ihrer Verwendung und tonlichen Gestalt dem Wesen nach dieselben, als in den Lamentationen. In den übrigen Partien bewegt sich die Stimme meist unterschiedslos auf einem einzigen Tone dahin. Nur ist dieser Currens, wenn auch vorzugsweise, so doch nicht immer bloss der Ton *a*, sondern in den Mittelgliedern der Strophen auch *c* und *b*. Hier haben wir also in einem alten Denkmale selber bereits jene Verschiebung des Tonus currens, von der im Theil I. S. 85 ausführlich die Rede war. Hauptton aber ist der Currens *a*. Denn auf ihm wird kadenzirt, und das erste und letzte Glied jeder Strophe hat ihn zum Currens. Das erste Glied jeder Strophe des hebräischen Klageliedes stimmt fast Note für Note mit den ersten Gliedern der Strophen im christlichen Klageliede (s. oben S. 15) überein.

Dass diese Übereinstimmung keine zufällige sein kann, sondern eine völlig prinzipielle ist, steht wohl nunmehr ausser allem Zweifel. Denn wir haben es hier ja nicht mit einer Parallele von blossen melodischen Einzelformen zu thun, sondern mit zwei fast völlig identischen Systemen recitatorischer Komposition. Zudem ist auch der Text der

Klagelieder Jeremiae hebräischen Ursprunges und seine bis heute bewahrte gesangliche Fassung mit den hebräischen Buchstaben - Namen mitten im lateinischen Texte trägt die Spuren dieses Ursprunges deutlich genug zur Schau. Es kann sich daher nur noch um die eine Frage drehen: Hat die christliche Kirche die jüdische Recitationsweise in sich aufgenommen, oder hat umgekehrt die jüdische Synagoge die christliche Recitationsweise zu sich hinübergenommen? Daraus folgt die Unterfrage: Wann hat die eine oder andere Entlehnung stattgefunden? Stammt diese Weise zu recitiren aus den Zeiten der Apostel selber, oder ist sie erst später aufgekommen?

Man könnte vielleicht das letztere vermuthen, wenn nicht ein gewichtiger Umstand dem entgegen stünde. Wie unsere weiteren Untersuchungen darthun werden, ist nämlich die hier zu Tage getretene Recitationsweise keineswegs auf die Klagelieder Jeremiae beschränkt, sondern erstreckt sich fast auf alles Recitativische im christlichen Gesange. Sie ist ein Universalmittel der christlichen Recitation, und ganz besonders wichtig ist, dass gerade die ältesten Theile der römischen Liturgie und fast alle früh-mittelalterlichen Neumen-Denkmäler grösstentheils nur von ihr Gebrauch machen. Das verleiht dieser Gesangsweise eine primäre Autorität, die Autorität einer gesanglichen Urform der Christen.

Man würde aber dennoch im Unrechte sein, wenn man die Eigenthumsrechte solches Recitations - Gesanges den Juden des Alterthums allein übertragen wollte. Das ganze Alterthum hat an ihr Theil, denn wir finden sie in den Zeiten des Alterthumes bei mehreren, vielleicht bei allen Völkern. Nur bildeten, wie es scheint, die indogermanischen Völker mehr den accentischen, die semitischen aber mehr den pneumatischen Theil dieser Recitation aus. Aber einmal in die lateinische Kirche aufgenommen, musste sich auch das accentische Wesen in diesen Recitationen allmählich mehr bemerklich machen. In der That werden wir in den nächsten zu besprechenden Neapolitaner Handschriften das Vorrücken des accentischen Elementes in diesen Recitationen beobachten können.

Dass die jüdischen Klagelieder schon zur Zeit des Papstes Gregor I. im Abendlande die Rolle von Klageliedern überhaupt spielten und bei Begräbnissen allgemein und von jeher gebraucht wurden, ersieht man aus der Erklärung seines Zeitgenossen Isidors von Sevilla. Er giebt von einer Anzahl poetisch-musikalischer Gebilde in seinen Origines (Buch I. Kap. 38) kurze Erklärungen und mitten unter Carmen, Hymnus und Centones steht die Besprechung des Threnos:

Threnos quod lamentum vocamus, primus Jeremias versu composuit super urbem Hierusalem et populum, quando captivus est. Post hunc apud Graecos Simonides[1]) poeta Lyricus. Adhibebantur autem funeribus atque lamentis, *similiter et nunc.*

Klagegesänge, die wir im lateinischen Lamentum nennen, verfasste zuerst Jeremias im Versmass über die Stadt Jerusalem und das Volk, als er in Gefangenschaft geführt wurde. Nächst ihm (verfasste solche) bei den Griechen Simonides, ein lyrischer Dichter. Sie wurden aber bei Leichenbegängnissen und Todtenklagen angewendet, ähnlich wie jetzt noch.

Hier wird ausdrücklich gesagt, dass solche Klagelieder in praktischem Gebrauch standen. Das Ansehen der Klagelieder des Jeremias war und blieb das ganze Mittelalter

1) Simonides lebte 566—469 oder 467 v. Chr.

hindurch und weit darüber hinaus, auffallend gross. Noch im 16. Jahrhundert war ihre Anziehungskraft so stark, dass die Komponisten nicht müde wurden, sie ausgedehnten Tonwerken zu Grunde zu legen, indem man auf den Melodien der Lamentationen, als Halt und Stütze der Kompositionen, neue Melodie-Gebäude aufführte. Die eingestreuten hebräischen Buchstaben-Namen *Aleph*, *Beth*, *Gimel* u. s. w. dienen auch hier gewissermassen als Ecksteine des Baues, die das Ganze gliedern, wie der Refrain in einer Dichtung. In der That ist das Gruppen-Neuma auf ihnen nichts anderes, als ein Refrain. Die dadurch markirten einzelnen Strophen durchzieht nun die uralte Grundmelodie als Cantus firmus, sei es dass sie im Tenor oder Alt oder Diskant auftritt; ehern, einfach und erhaben klingt sie durch die Melodie der übrigen Stimmen hindurch. Tief-ernst, nächtlich-düstern, beinahe schauerlich erklingen diese Tongebilde, besonders bei den älteren Meistern des 16. Jahrhunderts[1]). Wir besitzen derartige mehrstimmige Lamentationen von Tinctoris, Hykaert, Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Gaspar van Weerbeke, Eleazar Genet Carpentras, Stephan Mahu, Erasmus Lapicida, Thomas Crequillon, Anton de Fevin, Orlandus Lassus, Palestrina u. a. — eine ganze Bibliothek würde es geben, wollte man sie zusammen stellen. Fast alle, wenn nicht alle ausnahmlos, sind musikalisch bedeutend, ein Beweis, wie sehr die ehrwürdige Melodie auf die Empfindung der Musiker eindrang und und sie beeinflusste. Wir wissen von den Lamentationen des Carpentras und Palestrina durch ausdrückliche Zeugnisse, dass sie auf die Zeitgenossen mächtig wirkten.

Man begnügte sich aber nicht mit den biblischen Klageliedern, sondern dichtete und sang auch neu und in Anlehnung an sie verfertigte Klagelieder, die man meistens *Planctus* nannte. So besitzen wir aus dem 9. Jahrhundert einen *Planctus Karoli*, einen *Planctus Ugonis Abbatis* u. a. in Handschriften der Pariser Nationalbibliothek[2]), ferner aus dem 13. Jahrhundert die sechs *Planctus* des h. Abaelard, eine sehr ausgedehnte Komposition über Gegenstände aus der Bibel (Klagelied der Tochter Jacobs Dina, Klagelied Jacobs über seine Söhne, der israelitischen Jungfrauen über Jephtas Tochter, Israels über Samson, Davids über Abner) und andere Klagegesänge, die uns auch in Neumation erhalten geblieben sind. Freilich artete mit der Zeit diese Nachahmung der Lamentationen aus, und Zarlino beklagt sich des öfteren in seinen Werken[3]) über den Missbrauch, der damit getrieben wurde. Und als der Florentiner Kreis von Philohellenen, aus dessen Bestrebungen die Oper hervorging, den ersten Angriff auf die kirchliche contrapunktische Musik *in praxi* unternahm, da geschah es mit einer Neukomposition der Lamentationes Jeremiae von Vincenzo Galilei[4]).

Im 17. Jahrhundert ist das Lamento geradezu eine bestimmte musikalische Form, und man komponirte deren ziemlich viel zu Ehren Verstorbener, eine Mode, die besonders in der französischen Lauten- und Klaviermusik beliebt war[5]). Allerdings ist hier von einer inneren musikalischen Verwandtschaft mit den Klageliedern Jeremiae nicht im Entferntesten mehr die Rede.

---

1) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, Leipzig 1881. III 54.

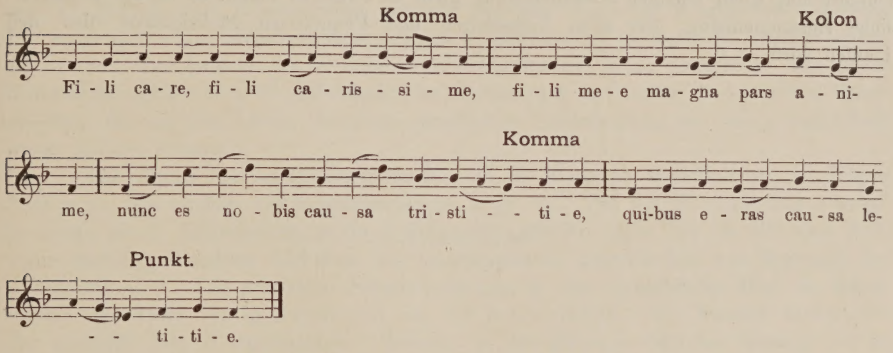
2) Abgedruckt bei E. de Coussemaker, L'histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852, Tafel II. und Fétis, Histoire générale etc. IV. 473 ff.

3) Siehe besonders Supplementi musicali, Bd. III., Venetia 1588, Lib. VII. S. 272 f.; vergl. auch Istituzioni harmoniche, Ven. 1558, Parte II, cap. 5. und 6.

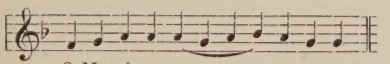
4) Nach dem Berichte des Gio. Batt. Doni (1593—1647), De praestantia musicae veteris (Flor. 1647).

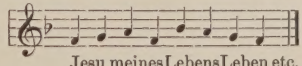
5) Vgl. Denis Gaultier, Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1836 S. 84.

Schier ein Wunder wäre es, wenn eine so einfache wie die ursprüngliche Klagelied-Melodie, die die Gemeinde in der Kirche alljährlich nicht weniger als über hundert Mal hinter einander an einem einzigen Tage hörte, nicht im Ohre des Volkes haften geblieben wäre und sich nicht in gleicher oder ähnlicher Weise wieder in den Gebilden der Volksmusik gezeigt hätte. Anklängen an die Tonweise der Klagelieder begegnen wir zu allen Zeiten und allerwärts, wo die christliche Kirche heimisch ist. E. de Coussemaker giebt in seinem Werke *Les Drames liturgiques du moyen-âge* (Lille 1860) aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts von der Benediktiner-Abtei Fleuri unter anderen liturgischen Schauspielen auch das *vom Sohne Getrons*. Darin kehrt eine Melodie immer wieder, die nichts anderes ist, als unsre obige Klagelied-Melodie, und die ich hier mit um die Hälfte verkürzten Noten, aber sonst unverändert wiedergebe:

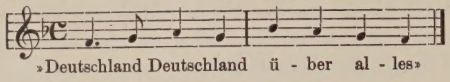


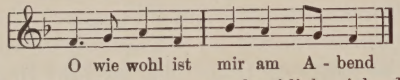

Immer sind es Klagelieder, welche Euphrosina, die Gemahlin des unglücklichen Getron in dieser Melodie singt. Anselm Schubiger macht hierzu in seinen Musikalischen Spicilegien[1]) die durchaus zutreffende Bemerkung, dass man dieselbe Melodie in den Marienklagen verwendet findet, wie z. B. in einer Handschrift von Cividale:




Diese Marienklagen wurden am Charfreitag aufgeführt, ebenso wie die Klagelieder Jeremiae am Charfreitag gesungen wurden und noch werden, sodass also auch durch das wichtigste äussere Merkmal die bestehende Verwandtschaft bestätigt wird. Auf Grund dessen von „wandernden Melodien“ in dem Sinne zu reden, als ob derartige Übereinstimmungen einer Art ethnologischer Verwandtschaft musikalischer Denkungsart bei verschiedenen Völkern und Zeiten entspränge, wie es öfter versucht worden ist, ist zum mindesten naiv, weil sie die weltgeschichtliche Bedeutung der christlichen Musik ganz übersieht. Solche stets und überall in der Kirche gehörte Melodieformeln konnten eben nicht ohne Nachwirkung bleiben. Daher sehen wir denn auch die Tonformel der Klagelieder in protestantischen Chorälen, wie z. B. in 


1) Berlin (Liepmannssohn) 1876, S. 19.

ebenso wie in Haydns Quartett-Thema der österreichischen Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ resp. 

oder in dem Volks-kanon: 

erscheinen, — soviel Verwandtschaften, soviel Belege dafür, wie unauslöschlich sich die Tonformeln der Klagelieder durch die unablässige und fast zweitausendjährige Recitation der Kirche im Tongedächtniss der Völker heimisch gemacht haben. Überall können wir hier nicht von wunderbar-zufälligen oder durch Wahlverwandtschaft erzeugten Übereinstimmungen von Einzel-Melodien reden, sondern nur einen einzigen Zusammenhang giebt es zwischen ihnen: es ist der geschichtliche Zusammenhang, der alles Ästhetisiren und Phantasiren rücksichtslos über den Haufen wirft.

## Drittes Kapitel.

### Die Lamentationen der beiden Neapolitaner Handschriften.

In der Biblioteca nazionale zu Neapel befinden sich unter den Chiffern VI. B. 2 und VI. AA. 3 zwei Handschriften ebenfalls mit den neumirten Klageliedern Jeremiae. Die erstgenannte Handschrift stammt aus dem 9. Jahrhundert, ist also nicht allzuviel jünger, als der aus dem Anfange des 8. Jahrhunderts stammende Codex Amiatinus. Die zweite Handschrift gehört dem 10. Jahrhundert an, sodass wir, im Besitze dieser beiden Handschriften, die auf den Codex Amiatinus begründete Untersuchung um zwei Jahrhunderte weiter fördern können.

Die **ältere** der beiden Handschriften VI. B. 2 enthält Homilien von S. Gregor, Beda u. a. Sie umfasst 313 Pergamentblätter in gr. fol. Die Schrift, ausgeprägte langobardische des 9. Jahrhunderts, ist in 2 Kolumnen getheilt. Blatt 286 bis 303 sind theilweise neumirt; dieselben enthalten die Lamentationen, unterbrochen von Sermonen des h. Augustin u. a. Die primitiven Neumen stimmen zu dem ehrwürdigen Alter der Handschrift; der Text ist in Rücksicht auf sie geschrieben. Die Neumen entstammen also ebenfalls dem 9. Jahrhundert. Jedoch hat der grössere Theil der Gesänge nur an vereinzelten Stellen Zeichen, flüchtig, von blasser, gelber Tinte und vielleicht von späterer Hand hinzugefügt. Darin stimmt die vorliegende Handschrift also genau zum Codex Amiatinus, bei welchem ja auch die Neumenzeichen mit blasser, gelb erscheinender Tinte von anscheinend anderer Hand als der des Textschreibers, und zwar ebenfalls in langobardischem Charakter zuerst vollständig und sorgfältig, später aber vereinzelt und flüchtig eingetragen worden sind. Die Formen der Neumenzeichen der Napolitaner Handschrift sind fast dieselben als die des Codex Amiatinus, sie stimmen selbst darin überein, dass die erste Lektion markige und sehr deutliche Neumen-Charaktere verwendet, welche aber später, wo die nur vereinzelte Neumation eintritt, erheblich flüchtiger, unbestimmter werden; und obgleich die Neumation in der dritten Lektion wieder durchgeführt ist, bleibt der Charakter derselben in beiden Handschriften ein mehr kritzlicher und steht zu den kräftigen Zeichen der Anfangslektion in einem sehr bemerkbaren Gegensatze. Die ursprünglich gelben Zeichen sind, wie zum Theil auch im Amiatiner Codex, später mit schwärzerer Tinte überschrieben. Somit stimmen beide ältesten Handschriften in den wesentlichen Punkten ihrer Zeichengebung genau überein.

Die Lamentationen dieser Handschrift sind nicht wie in der Biblia Amiatina in Verszeilen geschrieben, sondern die einzelnen Satzglieder sind nur durch Punkte von einander getrennt. Ein Vergleich beider genannter Handschriften ergiebt, dass in der Neapolitaner die Gliederung den Text in kleinere Sätze, als in der Florentiner Handschrift, zerlegt, sodass häufig aus einem Verse des Codex Amiatinus zwei kleine Sätzchen in der Neapolitanischen Handschrift entstehen. Dadurch wird die ursprüngliche Eintheilung jeder Strophe in drei Verse unmöglich gemacht. Von dieser ist hier nichts mehr zu verspüren, sie ist

fallen gelassen worden. Doch ist die Eintheilung des Textes in Strophen beibehalten worden, ebenso deren Signatur durch die hebräischen Buchstaben, welche bei den voll-neumirten Theilen der Gesänge meist auch ihre Neumenzeichen über sich tragen.

Vor den Klageliedern stehen unten am Schlusse der vorhergehenden Seite Blatt 285b Spuren einer Neumation über dem Texte: »Incipit lamentatio hieremiae prophetae«. Doch ist die Neumation unverkennbar erst später hinzugefügt, nachdem man einen Theil eines vorhergehenden Rubrum wegradirt hatte, auch ist die Fortsetzung »quam vidit super iudam et hierusalem« unneumirt geblieben. Es folgt eine Miniatur-Malerei, darstellend Jeremias vor Jerusalem. Die hebräischen Buchstaben der Strophen sind roth gemalt.

Zwischen der ersten und zweiten Lektion der Klagelieder ist ein Sermo sancti augustini episcopi eingeschoben. Die zweite Lektion trägt die Überschrift: Fer(ia) III. In parasceben de lamentatione. Ebenso stehen zwischen den Buchstaben Samech und Phe der dritten Lektion, Blatt 294a, Sermones de passione domini jesu christi bis Blatt 301, wo dieselben schliessen mit den Worten »in sempiterna secula seculorum Amen«. Der vierte Gesang hat sodann die Aufschrift: »Sabbato Sancto. Lectio de lamentatione«. Dem Ganzen folgt eine Lection aus dem Johannes-Evangelium nach.

Die ursprüngliche Neumation erstreckt sich nur über die ersten sieben Strophen der ersten Lektion (Aleph bis incl. Sain); nur mit dieser ersten Partie haben wir es hier vorerst zu thun. Von vorn herein fallen bei einem Vergleiche ihrer Neumation mit der ursprünglichen der Amiatiner Handschrift zwei sehr wesentliche Unterschiede auf.

Erstens ist die räumliche Anordnung der Zeichen hier erheblich sorgfältiger und systematischer. Verbindet man die Köpfe der Zeichen durch Linien, so erhält man eine leidlich brauchbare Linien-Neumation, die uns schon an sich die Ton-Abstände der verschiedenen Neumen deutlich vor Augen führt. Das war bei der Amiatiner Handschrift nur in geringem Maasse der Fall. Wir müssen daher hier auch mehr mit diesem Faktor rechnen. Von vorn herein sei bemerkt, dass die sich durch blossen Augenschein aus der so (ideell oder faktisch) liniirten Neumation ergebenden Tonbewegungen die Richtigkeit unserer Entzifferung der Amiatiner Neumation nur erhärten können und zeigen, dass der Charakter der Klagelieder, wie er sich uns in letzterer darstellt, im wesentlichen derselbe geblieben ist. Von der Mittellinie des Wiederholungs-Tones (des Tonus currens) entfernen sich die Zeichen niemals weit, der Tonumfang der ganzen Melodie beschränkt sich auch hier auf eine Quart oder höchstens Quinte, wie schon der blosse Augenschein (der hier viel leichter gesichert werden kann als im Cod. Amiat.) lehrt. Zudem bildet ja diese ältere Neapolitaner Handschrift nur ein Mittelglied zwischen der Amiatiner Bibel und dem jüngeren, nächstdem zu besprechenden Neapolitaner Codex, sodass die Kontrole darüber sogar dreifach ist.

Zweitens sind die Zeichenformen viel fester und sicherer, als die in der Amiatiner Handschrift und nicht so vielen graphischen Schwankungen unterworfen, wenngleich völlige Festigkeit der Neumen-Formen auch hier noch nicht Statt hat.

Drittens ist in unserem Denkmale die Kadenz-Bildung viel einfacher als dort. Verwendung findet innerhalb einer Strophe überhaupt nur eine einzige Kadenz-Formel, nämlich die des Kommas. Die Kolon-Kadenz ist also in Wegfall gekommen.

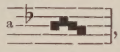
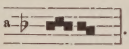
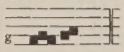
Viertens erscheinen die Tonus currens-Reihen in diesem Denkmale nicht so ausgedehnt, als in der Amiatiner Handschrift, weil an Stelle einzelner Tonwiederholungs-

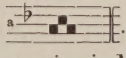
Zeichen andere Zeichen eintreten, welche eine Abweichung der Tonbewegung von der Mittellinie des Currens andeuten.

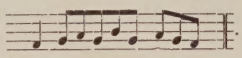
In diesen vier Punkten ist eine merkliche Weiter-Entwickelung der Klagelied-Recitation und ihrer Bezeichnung zu erblicken, wie ich des näheren darlegen will.

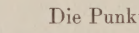
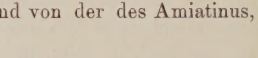
Alle vorkommenden Zeichen unsres Denkmals lassen sich in folgender Tabelle zusammenfassen:

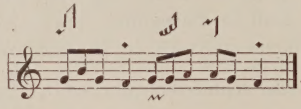
1. Akut: a) b) c)
2. Gravis:
3. Circumflex: a) fehlt, dafür b) c)
4. Longa:
5. Spiritus asper:
6. Spiritus lenis: a) b) c)

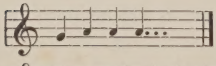
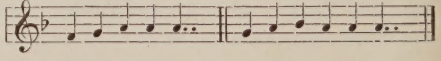
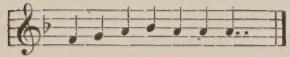
Vergleichen wir diese Tabelle mit derjenigen auf S. 7, so finden wir neue, uns nicht bekannte Zeichen nur unter 3*a* und *c*, sowie unter 6*b c*. Davon ist indessen kein einziges prinzipiell neu. Denn die Figur 3*c* ist nur eine Erweiterung des Zeichens 3*b*, wie das uns (auf Seite 13, letzte Zeile) bekannt gewordene Zeichen durch Anhängung einer Zickzacklinie aus dem einfachen Zeichen entstanden ist; und genau dasselbe ist mit dem Zeichen 6*c* der Fall, welches auch nur durch Erweiterung um eine Zickzack-Linie aus den einfachen Zeichen des Podatus 6*a* hervor gegangen ist. Nehmen wir auch hier diese erweiternde Zickzack-Linie als das Zeichen des Spiritus asper und der Trillerbewegung an, so ergiebt sich die tonliche Bedeutung dieser Zeichen-Kombinationen leicht. Das Zeichen ist eine Zusammenziehung des Spiritus asper mit dem tonlosen Circumflex  in eine einzige Figur, also tonlich entsprechend:  , während das Zeichen  eine Zusammensetzung beider Zeichen ist, d. h.  . Was die Tonhöhe angeht, so ist nach unseren Feststellungen der Asper ursprünglich = *aba*, während eine bestimmte Tonhöhe für das Zeichen  als das einer unbetonten Silbe nicht nachgewiesen werden konnte. — Eine Zusammensetzung zweier Zeichen ist ferner das Zeichen von Spiritus asper und Podatus. Als Tonbedeutung des Podatus wurde nachgewiesen die Bewegung g—a. Da jenes Zeichen nur auf hochbetonten Silben steht, zugleich aber der Asper in uneigentlicher (verkehrter) Gestalt, also wohl auch in uneigentlicher Tonbedeutung erscheint, so haben wir dafür, der cheironomischen Form gemäss, anzusetzen die Formel: 
Alle drei Zeichen sind Kadenz-Zeichen, wir werden ihre Funktionen als solche noch in Untersuchung nehmen.

Ein weiteres uns bisher unbekanntes Zeichen ist das Zeichen 3*a*. Man wird es für eine Zusammensetzung von Gravis  und Circumflex  halten können, was auch ganz gut zu der augenscheinlichen Tonbedeutung passt, wie sie der cheironomische Zug des Zeichens angiebt, nämlich  . Es kommt nur unmittelbar vor der Schlusskadenz einer Strophe vor, also nur je ein Mal in jeder Strophe. Ausserdem zeigt es sich nur noch in dem Gruppen-Neuma auf den hebräischen Buchstaben-Namen Aleph, Beth u. s. w.

Dieses Gruppen-Neuma hat die folgende Form: Hier ist also das letzt erwähnte Zeichen ebenfalls durch eine Zickzack-Linie vorn erweitert worden. Ist unsere Erklärung dieses Spiritus-asper-Zickzacks richtig, so ergiebt sich die Tonbedeutung des Gruppen-Neumas leicht als:  .

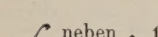
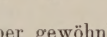
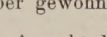
Alle übrigen in unserm Denkmale vorkommenden Zeichen sind uns bereits aus dem Amiatinus bekannt. Auch die Verwendung der Zeichen ist im wesentlichen dieselbe, als im Amiatinus. Zuerst kommen natürlich auch hier die Kadenzen wie sonst in Frage. Wie gesagt findet sich eine Kolon-Kadenz in der Neumation nicht; an ihrer Stelle steht stets die des Kommas, sodass diese innerhalb der Strophe an allen Interpunktions- oder Einschnitts-Stellen des Textes Platz hat. Das Hauptzeichen aller dieser Kadenzen ist daher der Podatus ♩, der auf die letzte betonte Silbe des Abschnittes fällt und welchem je nach Anzahl der nachfolgenden Silben ein oder zwei Currens-Striche folgen. Ihm gingen im Amiatinus die Zeichen voran; diese beiden werden aber hier in eins zusammen gezogen, nämlich  an dessen Statt von der dritten Strophe an fast immer das Zeichen  steht. Mithin stellt sich die Kadenz tonlich dar in dieser Formel:  d. i.  .

Die Punkt-Kadenz am Ende der Strophen ist, abweichend von der des Amiatinus, durch folgende Zeichen dargestellt:  . Wir sehen hierin nur eine erweiterte Kolon-Kadenz, aber mit dem Circumflex der unbetonten, statt wie im Amiatinus der hochbetonten Silben.

Auch die Anfangs-Formel der einzelnen Verse ist stereotyper, als im Amiatinus: es findet sich die Formel, die im Amiatinus jede Strophe beginnt (nämlich ♩.), hier stets ersetzt durch die Anfangsformeln der zweiten und dritten Verse des Amiatinus (s. oben Seite 12), nur meist in etwas erweiterter Form. Während im Amiatinus der aufsteigende Gang der Tonbewegung am Anfang dieser Verse beim Currens Halt macht, steigt er hier häufig noch um eine Stufe höher über den Currens hinaus, um dann zu ihm zurückzukehren. Neben der gewöhnlichen Amiatinischen Anfangs-Formel d. i.  begegnen wir folgenden:   . Die Tonfolge ist aus der räumlichen Anordnung der Zeichen klar ersichtlich. Wichtig ist nun das Verhalten der Neumation dabei:

1. Die senkrechte und die geneigte Virga ♩ und ♪ als ursprüngliche Akut-Zeichen bedeuten nicht mehr — wie aus der räumlichen Anordnung der Neumen klar zu ersehen ist, — die über dem Currens gelegene nächst-höhere Tonstufe (b), sondern ein Aufsteigen

schlechthin. Beim Aufsteigen durch drei Tonstufen zeigt gewöhnlich die senkrechte Virga den höchsten, die geneigte den mittleren Ton an. Daher finden wir die Anfangsformeln:

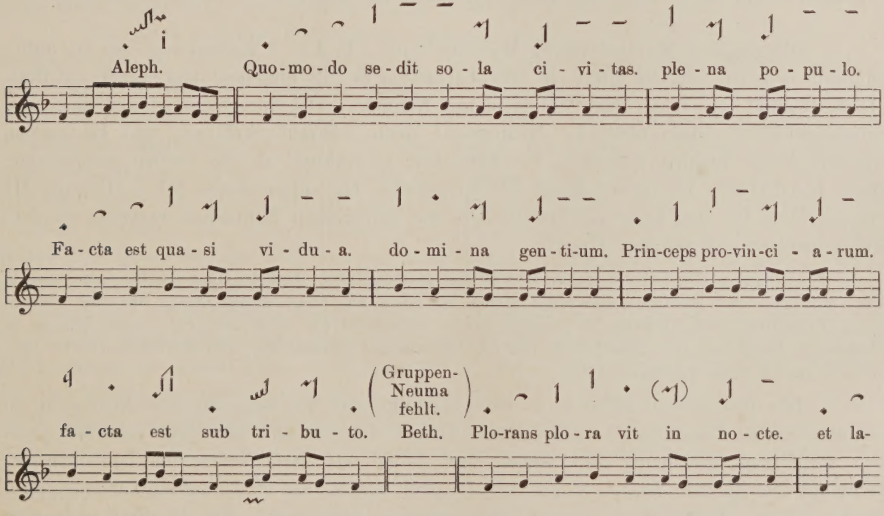
 neben , aber gewöhnlich  oder flüchtiger:  .

2. Der Gravispunkt bezeichnet nicht mehr, wie ursprünglich, die zunächst unter dem Currens gelegene Tonhöhe, sondern ein Absteigen schlechthin, gleichgiltig ob der Gravispunkt auf den Currens oder auf einen darunter liegenden Ton fällt.

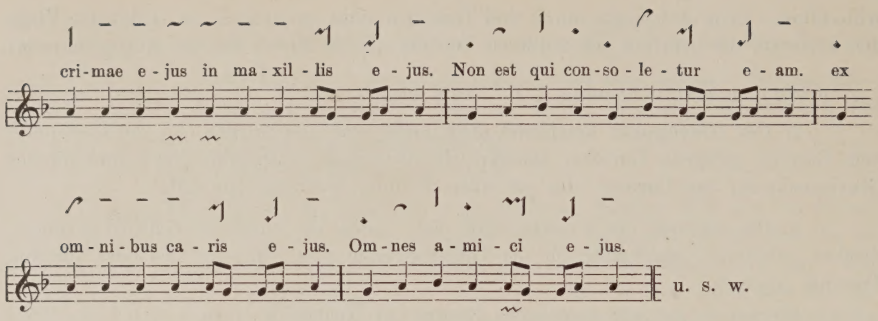
3. Das Zeichen des Currens wird nicht selten als einfaches Tonwiederholungs-Zeichen gebraucht, gleichgiltig ob die Tonwiederholung auf einer höheren oder niederen Tonstufe geschieht.

Hiermit ist das alte accentische Prinzip der Neumation wenigstens bei den Vers-Anfängen durchbrochen. Die Neumatoren fangen an, aus den Accenten einfache melodische Zeichen des Auf- und Absteigens zu machen: Das Akut-Zeichen wird für das Aufsteigen, der Gravis für das Absteigen und der Currens-Strich für die Tonwiederholung schlechthin gebraucht. Vorläufig freilich ist das noch auf die Anfangs-Formel der Versabschnitte beschränkt, aber damit war doch einem neuen Prinzipe der Anwendung und Bedeutung der alten Accent-Zeichen Thor und Thür geöffnet. Wir werden im nächst zu besprechenden Denkmale diese neue Neumation völlig ausgebildet sehen.

Es sollen nun als Belege zu dem hier Gesagten die ersten Verse unsrer Neumation mit ihrer Entzifferung folgen[1]):




1) Die grosse Manigfaltigkeit der Zeichen der Tonwiederholung lässt sich im Drucke nicht ohne erhebliche Mehrkosten wiedergeben. Daher ersetze ich die verschiedenen Arten des Zeichens (s. obige Tabelle Figur 4. 5) durch den einfachen Querstrich.




Hieraus ersieht man zugleich eine andere wichtige Thatsache, die hier sozusagen verstohlen und schüchtern auftritt: die Tonwiederholung geschieht — wenn auch nur selten, so doch immerhin — nicht auf dem Currens allein, sondern zuweilen und in beschränktestem Maasse auch auf der nächst-höheren Tonstufe. Es bereitet sich das Hinaufgehen des Tonus currens langsam vor. Und überhaupt kann man ein Zurücktreten der Tonus-currens-Reihen bemerken. Je breiter die Anfangs-Formel sich ausdehnt, desto mehr wird das alte Tonwiederholungs-Gebiet beschnitten, desto mehr verliert die Currens-Reihe in der Recitation an Umfang. Hierzu kommt, dass zuweilen, wenn die Currens-Reihe zu lang ausfallen würde, nach oben oder unten von deren Mitteltone abgewichen wird. Einen weiteren wichtigen Schritt nach dieser Richtung hin sehen wir das nächste Denkmal machen.

Die jüngere Neapolitaner Handschrift VI. AA. 3 stammt aus dem 10. Jahrhundert. Sie ist, wie die ältere, in langobardischer Schrift abgefasst und enthält auf Blatt 213 ff. ebenfalls die Klagelieder Jeremiae mit Neumen. Der Sprachtext ist von einer und derselben Hand, aber nicht die Neumation; denn während Anfangs- und Endpartien langobardische Neumen aufweisen von ähnlichem Charakter, als die soeben besprochene ältere Handschrift, ist in der Mitte der Klagelieder ein ausgedehntes Stück (Lektion III Strophe Mem bis zum Ende der Lektion IV) mit provenzaler Neumation versehen worden, wahrscheinlich von späterer Hand.

Die ganze Handschrift enthält 314 Blätter in Grossfolio. Spätere Hände haben hier und da Verbesserungen und Zusätze angebracht, wovon besonders ein ausgedehnter Zusatz auf dem unteren Rande zum Anfange der Lektion V. genannt werde, enthaltend die ersten Strophen dieser Lektion in provenzaler Neumation, von einer Hand des 13. Jahrhunderts geschrieben. Die betreffende Partie liegt uns also in doppelter Neumation vor.

Ich beschränke mich auch hier vorläufig auf die ursprüngliche Neumation in langobardischen Charakteren. Vor allem zeichnet sich dieselbe aus durch eine fast peinlich sorgfältige Anordnung der Zeichen nach Höhe und Tiefe, sodass die Tonhöhen-Bestimmung der Zeichen fast so wenig Schwierigkeit macht, als ob sie auf ein Linien-System gesetzt wären. In der That ist auch eine Liniirung vorhanden. Nur ist diese nicht zum Zwecke der Neumirung vorgenommen, sondern von vornherein für den Sprachtext gezogen worden. Die ursprünglich für den Sprachtext bestimmte, aber sodann für die Neumation frei gebliebene Linie ist also nicht als Schlüssel-Linie gedacht, sodass etwa alle Zeichen,

die auf sie entfielen, immer denselben Ton andeuten sollten, sondern sie ist mehr zufällig als graphisches Hilfsmittel vom Neumator benutzt worden. Da die vielen Querstriche der Wiederholungs- oder Currens-Reihen bei sorgfältiger Schreibung an sich schon eine fortlaufende Linie ergaben, so lag es nahe, die einmal vorhandene (geritzte oder mit Braunstift gezogene) Schriftlinie als Linie für einen ein für allemal bestimmten Ton zu benützen, und — die Schlüssel-Linie war gefunden.

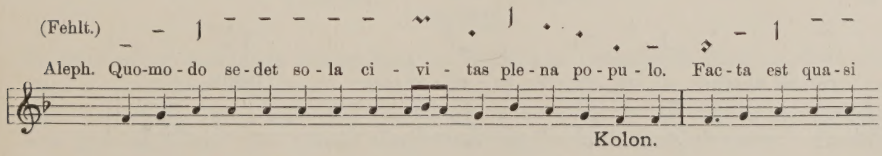
Die im vorliegenden Denkmal benützten Zeichen sind:

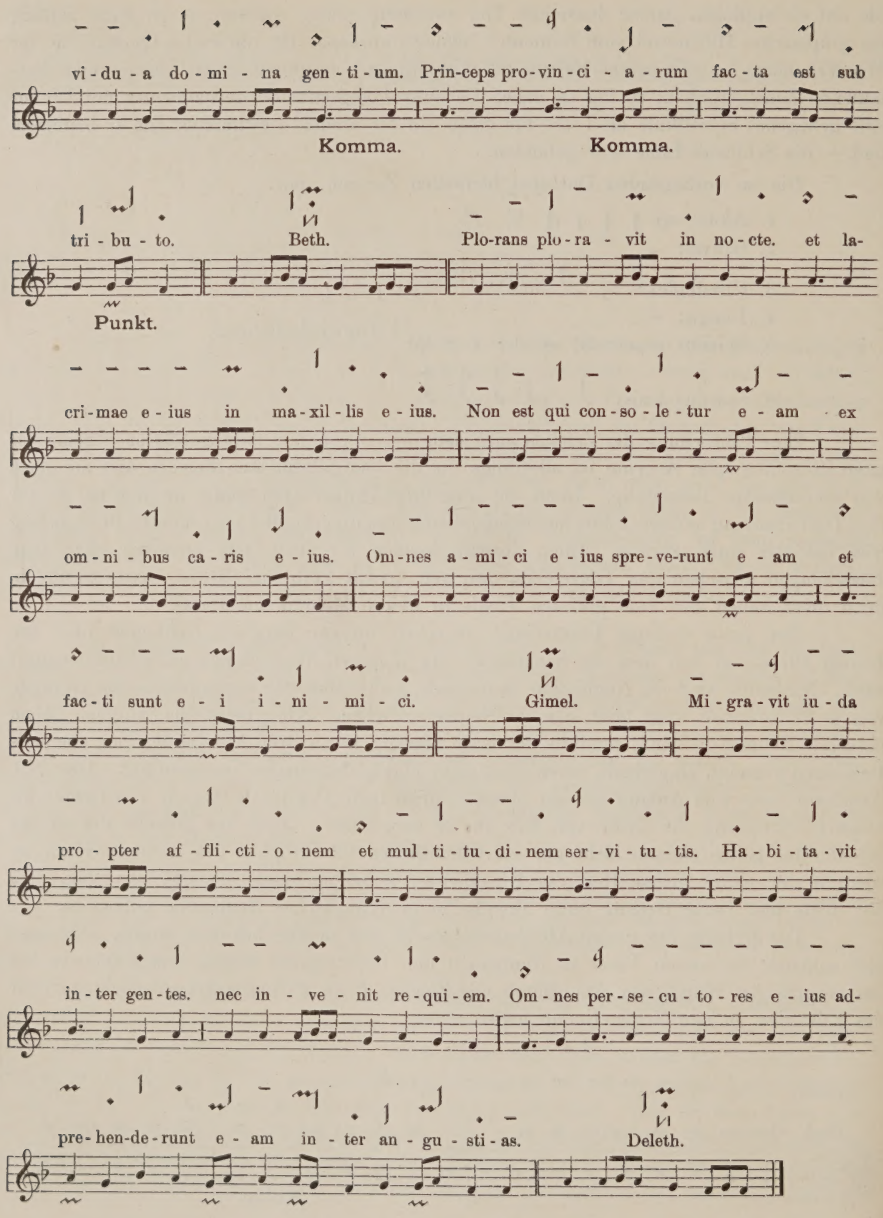
1. Akut: a) b) .
2. Gravis:
3. Circumflex: a) und b) 
4. Longa: –
5. Spiritus asper: a) b) } Tonwiederholung.
6. Spiritus lenis:

Eine Eintheilung der Zeichen nach dem bisher von mir durchgeführten Schema der alten Prosodien oder Accente ist allerdings für die hier gebrauchten Zeichen fast nur noch von theoretischer Bedeutung. Denn die sorgfältige Höhen-Anordnung der Zeichen ist für ihre Tonbedeutung in erster Linie ausschlaggebend, ihre ursprüngliche accentische Bestimmung tritt dahinter stark zurück. Eben deshalb können wir auch nicht erwarten, allzu enge Beziehungen zwischen den Tonzeichen und den Accent-Verhältnissen des Textes zu finden, denn diese haben sich zum grössten Theile in freiere Melodik umgesetzt.

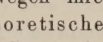
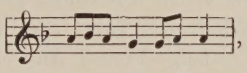
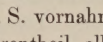
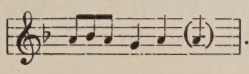
Der erste wichtige Unterschied zwischen diesem jüngeren Denkmale und den beiden älteren ist der, dass die Klagelieder des jüngeren Neapolitanus völlig durchneumirt sind. Nirgends wird die Neumation sporadisch; jede Silbe der sämmtlichen fünf Gesänge von je 22 Strophen trägt über sich ihr Neumen-Zeichen. Aber nicht alle Strophen haben dasselbe Neumen-Schema, sondern der erste Gesang ist in drei Abschnitte, hier ebenfalls Lektionen genannt, eingetheilt, deren jeder seine eigene melodische Variation hat. Der erste Abschnitt geht vom Anfang bis zur elften Strophe incl. (Caph), der zweite von Lamed bis Coph (6 Strophen), der dritte von Res an bis zum Ende. Nach der Melodie des dritten Abschnittes gehen sodann nicht nur die sämmtlichen 22 Strophen des zweiten Gesanges, sondern der ganze grosse Rest der Klagelieder, wobei nochmals bemerkt sein mag, dass der dritte und vierte Gesang diese Melodie in provenzalischer Neumation aufweisen.

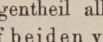
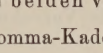
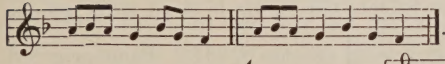
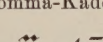
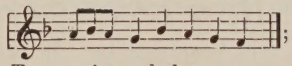
Die Melodie des ersten Abschnittes ist die uns bereits bekannte uralte. Ich lasse hier sogleich die ersten Verse in Neumation und Übertragung folgen, welch letztere bei der sorgfältigen räumlichen Anordnung der Zeichen keine Schwierigkeiten macht. Sogar die Kustoden an den Zeilen-Enden fehlen nicht.

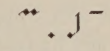
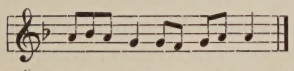
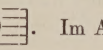
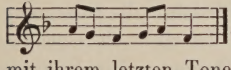



vi - du - a do - mi - na gen - ti - um. Prin-ceps pro-vin-ci - a - rum fac - ta est sub
Komma. Komma.
tri - bu - to. Beth. Plo-rans plo-ra - vit in no - cte. et la-
Punkt.
cri-mae e - ius in ma-xil - lis e - ius. Non est qui con - so - le - tur e - am ex
om - ni - bus ca - ris e - ius. Om - nes a - mi - ci e - ius spre - ve-runt e - am et
fac - ti sunt e - i i - ni - mi - ci. Gimel. Mi - gra - vit iu - da
pro - pter af - fli - cti - o - nem et mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - tis. Ha - bi - ta - vit
in - ter gen - tes. nec in - ve - nit re - qui - em. Om - nes per - se - cu - to - res e - ius ad-
pre - hen - de - runt e - am in - ter an - gu - sti - as. Deleth.

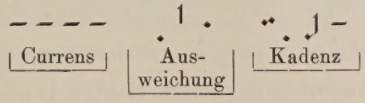
Die Kadenzbildung bedient sich des Kommas, Kolons und Punktes, und zwar sind die Formeln fast genau wie im Amiatinus, wie denn überhaupt in allem Wesentlichen die Übereinstimmung beider Handschriften überraschend genau ist, — ein Beweis für die Richtigkeit unserer Entzifferungs-Methode, wie er klarer wohl kaum geliefert werden kann. Denn man beachte wohl: während wir dort, bei dem Amiatinus, von der räumlichen Anordnung der Zeichen wegen ihrer Unsicherheit ganz absahen und die Übertragung allein auf Grund der theoretischen Untersuchungen über die Tonbedeutung der Zeichen im I. Theile der N. S. vornahmen, haben wir uns hier, bei der jüngeren Neapolitaner Neumation, genau im Gegentheil allein auf die sehr sorgfältige Anordnung der Neumen verlassen und kommen auf beiden verschiedenen Wegen zu demselben Ergebnisse.

Die Formel der Komma-Kadenz ist in den beiden ersten Abschnitten des Neapolitanus II gewöhnlich diese:  d. i.  , oder  d. i.  . Im Amiatinus hatte sie gleiche Zeichen und Tonbewegung.

Die Kolon-Kadenz war im Amiatinus:  oder  d. i.  . Hier ist sie im ersten Abschnitt stereotyp fast gleichlautend:  d. i.  ; es ist hier nur zwischen den Terzensprung des Circumflex der Ton *a* eingeschoben.

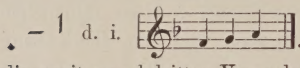
Die Punkt-Kadenz hatte im Amiatinus die Formel  d. i.  hier aber im ersten Abschnitt des Neapol. II.   . Ein wesentlicher Unterschied ist dabei nur der, dass die Formel mit ihrem letzten Tone im Amiatinus zum Currens emporsteigt, im Napolitanus aber zum tiefsten (oder Final-) Tone hinabsinkt; die Tonbewegung an sich bleibt sonst hier wie dort die gleiche.

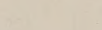
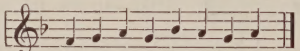
Auch in den übrigen Theilen seiner Recitation bewahrt der Neapolitanus II. die Zeichen- und Tongebung des Amiatinus. Die Currens-Reihe innerhalb der Satzglieder ist im ersten Abschnitte beibehalten. Nur wird hier öfter von der auch dem Amiatinus nicht fremden Ausweichung unmittelbar vor einer Kadenz Gebrauch gemacht; z. B.

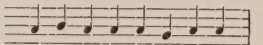
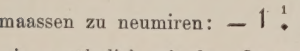



So unscheinbar auch diese Ausweichung an sich ist, so bedeutet sie doch melodisch einen nicht unerheblichen Fortschritt. Dadurch wird die Monotonie der Currens-Wiederholung stark beschränkt. Es kommt auf diese Weise mehr Fluss und Bewegung in das Ganze, was sich namentlich bei kurzen Satzgliedern angenehm bemerkbar macht. Denn bei

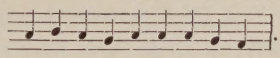
solchen tritt die aufsteigende Tonformel des Anfanges nahe an die Kadenz-Formel, sodass mit Hilfe der Ausweichung die Tonwiederholung auf ein Minimum reduziert oder gar ganz beseitigt wird.

Die Anfangs-Formel der einzelnen Verse ist hier ganz stereotyp die folgende:  d. i. . Es ist derselbe aufsteigende Tongang, den wir für die zweiten und dritten Verse des Amiatinus kennen gelernt haben, im Neap. I mit den Zeichen wie S. 29 oben. Hinter ihm folgt dann die Currens-Reihe. Die Anfangsformel des Amiatinus für die ersten Verse in den Strophen findet sich im Napoliltanus II auch, aber erst von der Strophe ***Mem*** an, und zwar ebenso für alle Vers-Anfänge, wie jene Formel für alle Vers-Anfänge des ersten Abschnittes gilt.

Ist nun ein Satzglied kurz, etwa von nur acht Silben, so erhält es durch das Zusammentreten von Anfangs-Formel, Ausweichung und Kadenz-Formel ein durchaus melodisches Gepräge, das nichts mehr mit dem alten recitatorischen Charakter zu thun zu haben  scheint. Zum Beispiel lautet ein Satzglied der Strophe Gimel: Ha-bi-ta-vit in-ter gen-tes, es hat also die Melodie  (s. oben S. 23 f.). Damit neigt sich diese Recitation stark dem Concentus zu. In der That fällt ja auch die Niederschrift des Neapolitanus II in eine Zeit, wo der concentische Gesang bereits durchgedrungen war, und die Folgen dieser Thatsache auf das christliche Recitativ werden wir im Weiteren noch des Näheren zu erörtern haben.

Dass das vorliegende Denkmal überhaupt in seiner ganzen Neumirung auf der Grundlage der melodischen, statt der accentischen Verwendung der Neumen aufgebaut ward, ist auch sonst deutlich ausgeprägt. Der Akutstrich hat ausschliesslich die Bedeutung eines aufsteigenden Tones, der Gravispunkt ebenso ausschliesslich die eines absteigenden Tones, gleichviel auf welche Stufe der betreffende Ton zu stehen kommt. Ein System hat sich gebildet. Der Currens zum Beispiel wird nicht mehr ausschliesslich durch den Querstrich dargestellt, sondern je nachdem ihm ein höherer oder niedrigerer Ton voranging, tritt für ihn ein Gravispunkt oder ein Akutstrich ein. Geht ihm nämlich ein höherer Ton voran, so ist der Currens im Vergleiche zu ihm ein tieferer Ton, er erhält deshalb den Gravispunkt. Geht ihm aber ein tieferer Ton voran, so wird er durch den Akutstrich ausgezeichnet, denn er ist ja in Beziehung auf diesen vorhergehenden ein höherer Ton. Eine Tonreihe wie beispielsweise diese:  ist also folgendermaassen zu neumiren:  d. h. einmal wird der Currens bezeichnet wie gewöhnlich mit dem Querstrich, ein anderes Mal (bei 1) mit dem Gravispunkt, weil ein höherer Ton vorangeht, ein drittes Mal (bei 2) mit dem Akutstrich, weil er einem tieferen Tone nachfolgt.

Hiermit ist natürlich die frühere sozusagen absolute Sicherheit des Neumenlesens aufgehoben und zu einer relativen geworden. Denn nun kann ja bei den verschiedenen

Zeichen von einem wirklichen Akut-, Mittelton- oder Gravis-Verhältniss in accentischer Bedeutung wenig mehr die Rede sein. Diese Neumen sind vielmehr nur rein cheironomische Zeichen des Auf- oder Absteigens der Tonbewegung, der Tonwiederholung u. s. w. Die melodischen Verhältnisse zu einander, nicht mehr die sprachlichen, kommen dabei in erster Linie zur Geltung. Dafür hat man aber als Ersatz, auch bei weniger sorgfältiger Höhen-Anordnung der Zeichen, ein scharfes Kontrol-Mittel; man kann selbst ohne räumliche Ordnung sicher sagen: hier ist ein Auf- oder Absteigen, hier eine Tonwiederholung gemeint. Selbst wenn ein sorgloser oder unkundiger Schreiber etwa eine Zeichen-Verbindung wie diese produzirt: — ⌋ • • ⌋ — — • • so weiss man doch ganz genau, dass damit eine Tonfolge gemeint ist wie diese:  . Wir werden die Thatsache namentlich für solche Neumationen nicht unterschätzen dürfen, welche sich, wie die so viel umstrittene, wichtige und geheimnissvolle fränkische Neumation, der räumlichen Anordnung ihrer Zeichen entschlagen. Gerade dieser Umstand kann Mit-Grundlage für die Entzifferung auch solcher Neumationen werden, wie ich noch des Näheren darlegen will.

Bei den soeben angezogenen Belegen habe ich mich nur der einfachen Zeichenformen bedient. Vergleicht man aber die gegebenen Bruchstücke der Neumation aus unserer Handschrift, so wird man zuweilen andere Zeichenformen an Stelle der einfachen erblicken. Besonders gilt dies für das Asper-Zeichen ⤾ (Tabelle 5b), das nicht selten da steht, wo wir nach der soeben gegebenen Regel einen Gravispunkt oder einen Wiederholungs-Querstrich erwarten dürften. In der oben wiedergegebenen Neumation finden wir dieses Zeichen auf der Silbe fac (Seite 31, und Seite 32 Zeile 1 und 5), Prin (Zeile 1), et (Zeile 2, 4 und 6), Om (Zeile 7) an Stelle eines Querstriches. Alle diese Silben haben das eine gemeinschaftlich, dass sie geschlossene Silben sind. Prüfen wir das ganze Denkmal daraufhin durch, so finden wir noch auf folgenden Silben dasselbe Zeichen: **Vir**-gi-nes (Strophe Deleth), **Fac**-ti und **an**-te (He), **af**-flicationis (Zai), **Pec**-catum und **et con**-versa (Heth), **nec** (Fe), **in**-gressas (Joth), **et** videte, **in** die (Lamed), **con**-vertit (Mem), **in** manus, **con**-positae (Nun) u. s. w., d. h. stets auf Silben, die durch Konsonanz geschlossen sind oder aber einen schweren Diphtong haben, wie **au**-dierunt (Sen). Auf offenen, d. h. mit Vokal endigenden Silben (wie so-la, qua-si vi-du-a) finden wir hingegen regelmässig den Querstrich[1]). Nur in einer geringen Anzahl (kaum einem Viertel) der Fälle steht der einfache Querstrich auch auf geschlossenen Silben, und zwar meist, wenn es Endsilben sind. Folgendes Gesetz ergiebt sich demnach: Wo das Zeichen ⤾ erscheint, ist es Stellvertreter des Wiederholungs-Zeichens und steht ausnahmlos auf geschlossenen, positionslangen Silben. Es tritt ein fast immer auf einsilbigen Wörtern, wenn das folgende Wort mit Konsonant beginnt (z. B. **in** manu, **et** lacrimae), oder auf geschlossenen Silben im Innern der Wörter (z. B. **fac**-ta[2]), **prin**-ceps, **om**-nes), nicht aber auf geschlossenen Endsilben (z. B. se-**det**, prin-**ceps**, e-**ius**). Auch muss der Querstrich, an dessen Stelle das Zeichen ⤾ tritt, nicht in uneigentlicher Verwendung stehen, sondern wirklich einen wiederholten Ton bezeichnen.

1) Dasselbe Zeichen an Stelle eines Gravispunktes finden wir nur ein einziges Mal: Strophe Aleph auf gen-(tium), s. obiges Neumen-Bruchstück. Es ist also wohl fehlerhaft; wie wir gerade in den ersten Strophen, und überhaupt im Anfange der meisten Neumendenkmäler die meisten Fehler finden.

2) Für die Syllabirung fa-cta findet sich hier nur selten ein Beleg.

Dass das Zeichen übrigens ein Spiritus asper ist, bezeugt die Form , die wir im zweiten Gesange Strophe *Res* finden; denn diese Figur ist der Vorgänger des Porrectus (I. 108), d. h. ein Asper, bei dem ein Ausweichen der Stimmbewegung in derselben Weise nach unten stattfindet, wie bei dem Torculus nach oben hin.

Ganz ähnlich verhält es sich nun mit anderen Zeichen. Wir finden den einfachen Akutstrich durch seine erweiterte Form ersetzt auf den Silben provin-ciarum (Aleph), migravit iuda (Beth), ser-vitutis, in-ter, per-secutores (Gimel), sollem-nitatem, por-tae, destruc-tae (Deleth), sunt hostes, sunt captivi (He) u. s. w. — fast überall und ausnahmlos steht das komplizirtere, schwerere Zeichen auf geschlossenen Silben im Innern der Wörter oder auf konsonantisch endenden Einsilbern.

Ferner finden wir einige Male für das einfache Zeichen des Podatus oder ein solches mit oben angefügtem Querstrich und nämlich auf tribulan-tis (He), abs-tulit (Samech), stulta (Samet im II. Gesange), pepercit (Ayn ebenda), in perpetuum und derelinquens (im V. Gesange), also ebenfalls ausschliesslich auf positions-schweren Silben.

Mithin haben wir in unserem Denkmale eine doppelte Reihe von Zeichen zu unterscheiden: solche die den offenen, und solche, welche den geschlossenen Silben oder Silben mit schwerem Diphthong zukommen:

| | auf offnen: | auf geschlossnen Silben: |
|---|---|---|
| Akut: | | |
| Longa: |  |   (für Tonwiederholung) |
| Spiritus lenis: | |     |

Diese Unterscheidung ist uns nicht neu. Bereits im Amiatinus begegneten wir den ersten Spuren davon (s. oben S. 8 f.). Im Napolitanus I. hat sie erheblich weiter um sich gegriffen, und noch mehr im Napolitanus II. Statt der antiken prosodischen Unterscheidung zwischen vokalisch- oder positionslangen Silben ist die von offenen und geschlossenen (oder diphthongisch schweren) Silben getreten. Für die Forschung über Metrik und Accent ist die Thatsache und der Verfolg ihrer Erscheinung ins Spezielle sicherlich von hoher Wichtigkeit, wie ich auf Grund eingehender Untersuchungen einer grossen Anzahl von Neumen-Denkmälern sagen darf. Doch muss ich, um die Übersichtlichkeit der vorliegenden Abhandlung nicht noch mehr in Frage zu stellen, als dies leider bei dem Mangel brauchbarer Vorarbeiten schon so geschieht, von deren Veröffentlichung hier absehen.

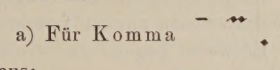
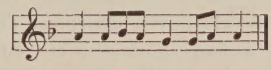
Die Schwere der Konsonanzen-Häufung (Position) oder der Diphthongirung ist aber in der lateinischen Grammatik gleichbedeutend mit der Länge der Silben. Es ist ein uraltes Gesetz, dass solche Silben lang ausgesprochen wurden. Wenn auch das Mittelalter die feine Unterscheidung einfacher Vokale als kurze und lange nicht mehr so, wie die klassische Zeit kannte, so machte doch schon die lautphysiologische Beschaffenheit dieser Silben eine kurze Aussprache unmöglich. Somit haben wir folgerichtig in den komplizierten Zeichen der geschlossenen Silben (resp. über den schweren Diphthongen, besonders über *au*) die Zeichen für lange Töne zu den entsprechenden einfachen Zeichen über den kurzen und offenen Silben zu erblicken. Hieraus ist klar ersichtlich, dass die Neumen einer Tonmessung keineswegs entbehren. Lange bevor die Mensural-Theorie entstand, ward also die wichtigste Unterscheidung der Mensur in Lang und Kurz bereits durch die verschiedene Gestalt der schweren und leichten Neumen (so will ich die beiden Kategorien benennen) auch in der Schrift deutlich und klar verbildlicht.

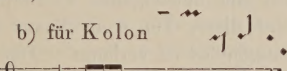
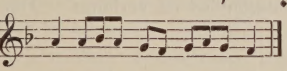
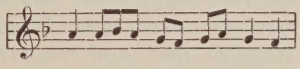
## Viertes Kapitel.

### Unursprüngliche Fassungen der Klagelieder.

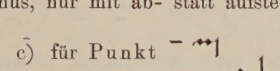
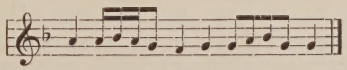
Im Neapolitanus II. treten neben der ursprünglichen Klagelied-Melodie, wie ich sie bisher besprochen habe, ganze Partien auf, wo jene ursprüngliche Fassung nicht unwesentliche Veränderungen erfährt. Freilich sind sie in den ersten Alphabeten der Klagelieder Jeremiä nicht so erheblich, dass sie die ursprüngliche Sangweise unkenntlich machten; aber andererseits werden sie doch durch ganze Abschnitte hindurch so strikte durchgeführt, dass sie als ganz bestimmte und beabsichtigte Variationen des alten Themas gelten müssen.

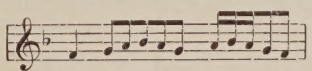
Nachdem die ersten elf Strophen des ersten Alphabetes die ursprüngliche Melodie durchgeführt haben, tritt mit der Strophe Lamed die „Lectio II.“ ein. Sie hat folgende Kadenz-Formeln:

a) Für Komma  d. i.  genau wie der Amiatinus;

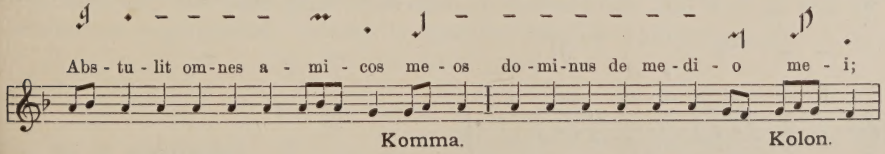
b) für Kolon  oder  d. i. 

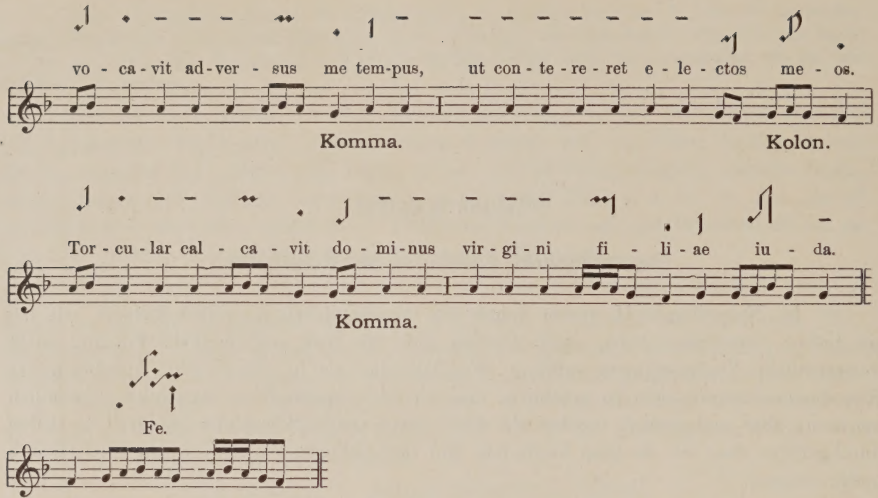
oder  was nichts anderes ist, als die Punkt-Kadenz des Amiatinus, nur mit ab- statt aufsteigendem Schlusse;

c) für Punkt  d. i.  worauf unmittelbar folgt:

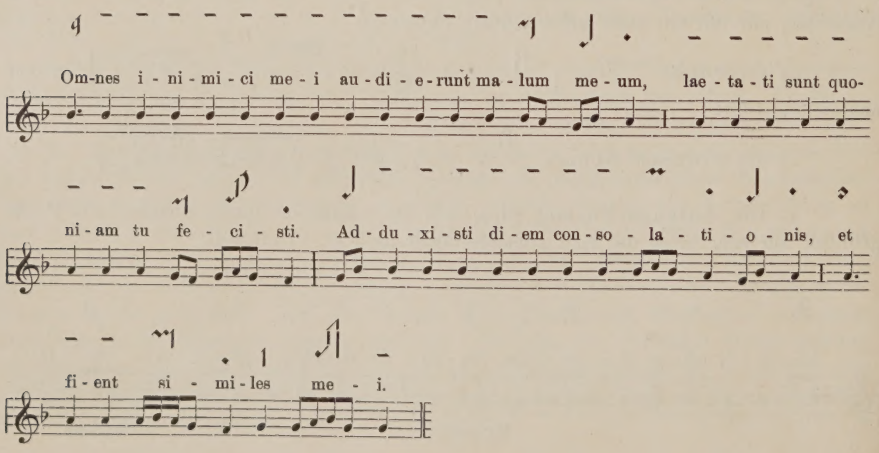
d) das Gruppen-Neuma d. i. 

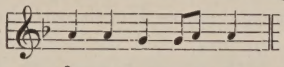
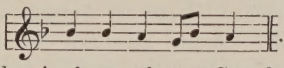
e) Die Anfangs-Formel wird, wie im Amiatinus durch *Podatus* mit *Punkt* gebildet, nur sind beide um eine Tonstufe höher gerückt. Beispiel:



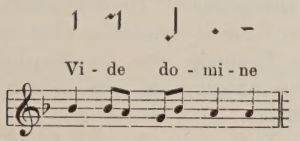



Die letzte Partie des ersten Alphabetes von der Strophe *Res* an, ist hier als „Lectio III.“ bezeichnet. Ihre Fassung ist für uns besonders interessant, obgleich sie sich sonst nicht wesentlich von derjenigen der soeben besprochenen zweiten Lektion unterscheidet. Nur die Anfangs-Formel ist hier eine andere. Entweder beginnt die Strophe oder ein Vers sogleich mit dem Ton *b* oder er wird durch eine aufsteigende Terzbewegung, dargestellt durch einen ***Podatus,*** erreicht. Sodann wird dieser Ton *b* als Tonus currens behandelt und so oft wiederholt, als der Text des Satzgliedes es verlangt. Der Tonus currens ist hier also nach oben verschoben; z. B.

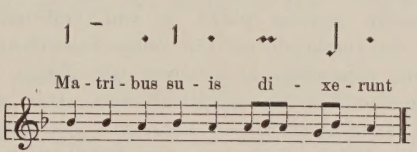


Besonders lange Reihen des verschobenen Tonus currens findet man z. B. im 2. Alphabete bei Strophe *Joth*, *Coph* (21—22 Mal der Ton *b*) und *Tau* (10—17 Mal). Diese Verschiebung der Tonus - currens - Reihe in den Anfangs - Gliedern hat gleichzeitig eine Abänderung der Komma-Kadenz zur Folge; denn diese hat nun nicht mehr die ursprüngliche Bewegung  sondern wird gemäss dem verschobenen Tonus currens abgeändert in  . So tritt aus diesen und den anderen mannigfachen und bereits besprochenen Gründen eine Menge von Modificationen auf, welche der Neumation eine grosse Mannigfältigkeit verleiht, ohne dass doch das Grund-Schema erheblich geändert würde.

Es kommt ganz auf den Sprachtext an, ob ein Glied lang oder kurz ist. Ist es sehr lang, so giebt es natürlich eine lange Currens - Reihe, und der Charakter der Monotonie, des Recitirens ist sehr stark ausgeprägt. Ist aber das Satzglied sehr kurz, so kann von Tonwiederholung nicht viel die Rede sein, und es giebt Fälle, wo überhaupt kaum ein Ton wiederholt wird, z. B.

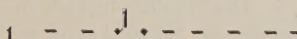



oder

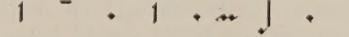


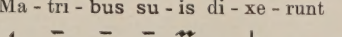

(vergl. auch das Beispiel auf Seite 34, das sich hier ebenfalls genau wie dort wiederfindet). In diesen Fällen verschwindet der Charakter der Recitation und die Tonbewegung erscheint melodisch. Natürlich fällt dabei auch der anscheinend sicherste Anhalt für die Entzifferung der Neumation fort, nämlich der Currens. Indessen bleiben doch die Tonbewegungen der Kadenz unverändert bestehen, und wir werden erkennen und können es bereits ahnen, dass wir in den Kadenzen ein ziemlich zuverlässiges Fundament für die Lesung der Neumen besitzen. In den Kadenzen ist ja die Beziehung auf den Currens d. h. auf den Haupt- und Halteton der Neumation stets enthalten, mag dieser nun zehn oder zwanzig Mal wiederholt, oder aber nur im Vorübergehen berührt werden.

Auch andere Weisen, die Monotonie der ursprünglichen Recitation zu unterbrechen und sie bewegter, manigfaltiger, melodischer zu gestalten, finden wir in dieser jüngeren Handschrift von Neapel. Zuweilen wird die Tonus-currens-Reihe durch accentische Erhebungen einzelner Silben durchbrochen, so z. B. auf *tui* in folgendem Beispiele (2. Alphabet



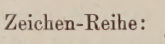
Samet): Pro-phe-tae tu-i vi-de-runt ti-bi etc. Statt dass hier der Currens auf allen Silben Statt hat, wird ganz gegen allen sonstigen Gebrauch das eine Wort *tui* über die Currens-Stufe emporgehoben. Ähnlich in folgendem Beispiele (ebenda Lamech)

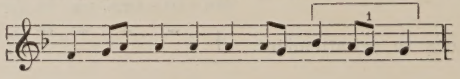


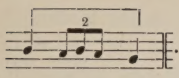
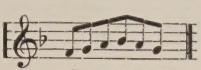

statt des zu erwartenden: 

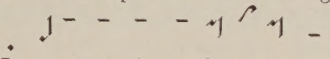
Solche Erscheinungen — die im Grossen und Ganzen selten auftreten — sind ein Beweis dafür: erstens dass die Monotonie der Recitation allmählich unbequem wurde, und zweitens, dass die lateinische Accentuation in das ursprünglich nur pneumatische kirchliche Recitativ immer siegreicher eindrang. Schon an der Hand der obigen wenigen Beispiele können wir uns die tief eingreifenden Wirkungen dieses Eindringens des accentischen Prinzipes deutlich genug vorstellen. Denken wir uns, dass die sämmtlichen lateinischen Wörter und ihre Silben, die bisher fast immer (ausser am Anfange der Verse und kurz vor den Kadenzen) unterschiedslos auf dem Currens gesungen oder ausgesprochen wurden, nunmehr den Regeln der lateinischen Accentuation gemäss bald über den Currens steigen, bald unter ihn fallen, so gewinnen wir statt jener öden Monotonie vielmehr eine ziemlich bewegte und anmuthende Melodie. Freilich wird dann die Entzifferung der Neumation um ein Erhebliches schwieriger und anscheinend problematischer, ebenso wie die Thätigkeit des Neumierens von Texten für die damaligen Komponisten komplizirter werden musste. Es kam dabei natürlich auf die Sorgfalt des Neumators und seine Kenntnisse der Accentuations-Gesetze an, um eine korrekte Neumation zu schaffen, die uns zugleich ermöglicht, sie mit Sicherheit zu entziffern. Dass diese Sorgfalt und Kenntnisse immer vorhanden gewesen wären, ist von vornherein nicht anzunehmen. Deshalb werden wir auch von vornherein auf eine völlige Zuverlässigkeit aller Neumen-Denkmäler nicht rechnen dürfen; namentlich in Ländern und Zeiten, wo die Kenntniss der Accentuation der lateinischen Sprache mangelhaft war. Den wichtigsten Anhalt aber werden wir auch hier unzweifelhaft an der Lehre von den Kadenzen finden. Auf diesem, wie man sieht wohlbegründeten Gedankengange dürfen wir bei unserer Methode der Neumen-Entzifferung wie auf einem festen Fundamente mit fussen.

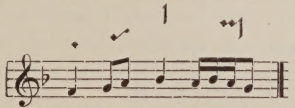
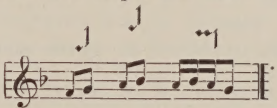
Neben den besprochenen Variationen der uralten und ursprünglichen Recitations-Melodie haben wir noch einer anscheinend unursprünglichen Recitations-Formel zu gedenken.

Im Amiatinus finden wir neben der ursprünglichen Neumation im ersten Alphabete der Klagelieder und in einem Theile des zweiten Alphabetes — ausser sporadisch zerstreuten Neumen-Zeichen — noch eine ganz kleine Partie von späterer Hand durchneumirt. Es ist dies der erste Vers des dritten Alphabetes, an welchen sich einzelne sporadische Zeichen der folgenden Verse dieses Gesanges anlehnen und damit die Voll-Neumation des ersten Theiles gewissermassen bestätigen. Diese Neumation besteht aus einer steten Wiederholung folgender bescheidenen Zeichen-Reihe:  (oder an den beiden letzten Stellen mit den Zeichen: ). Der Wiederholungsstrich in der Mitte dieser Zeichenreihe wird natürlich je nach Erforderniss der Silben-Anzahl des Satzgliedes entweder vermehrt oder vermindert, kann also auch wegfallen. Letzteres z. B. gleich bei dem ersten Satzgliede: Ego vir videns, wo für eine Tonwiederholung überhaupt kein Platz ist.

Nach den Grundsätzen der Entzifferung, die uns bei der Uebertragung der Neumation des Amiatinus mit solchem Erfolg gedient haben, würden wir diese Neumen folgendermassen übersetzen müssen:  oder

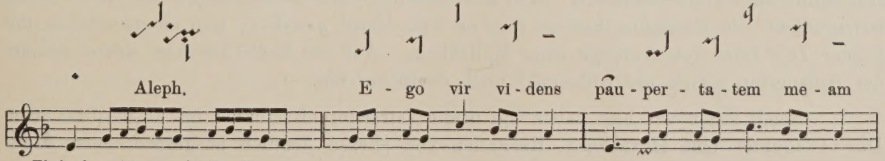
 . Hierzu stimmt denn auch die cheironomische Fassung des Gruppen-Neumas, nämlich: Aleph oder aufgelöst in Einzel-Zeichen: Gimel, das ist:  . Im Grunde genommen ist diese Recitations-Weise keine prinzipiell neue, sondern bloss eine Abart unsrer alten bekannten Formel. Nur die Kadenz ist von den uns bekannten verschieden. Formell ist diese eine Kolon-Kadenz; aber sie geht nicht von dem Currens *a* aus, um eine grosse Terz tiefer zu schliessen, sondern geht von *b* aus und schliesst unterhalb auf *g*, also eine kleine Terz tiefer.

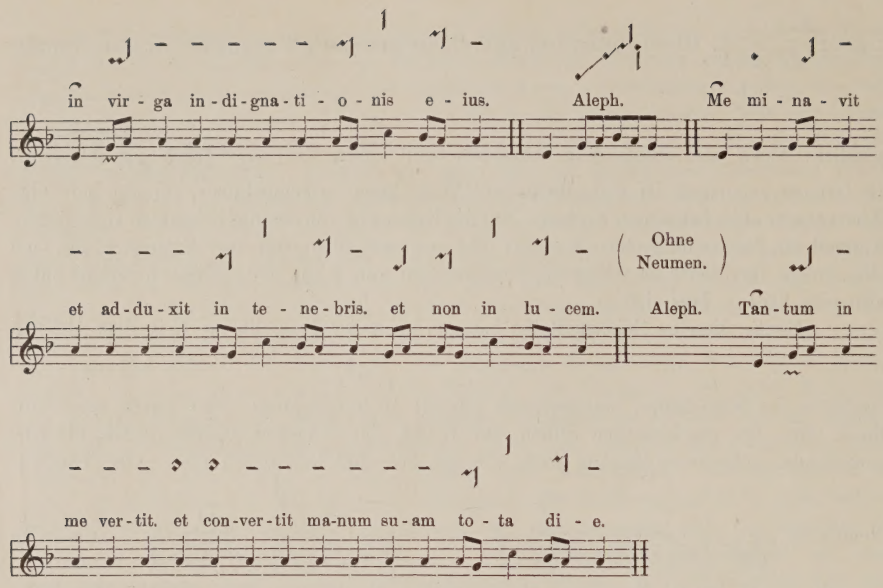
Genau dieselbe Zeichen-Reihe hat nun auch der Neapolitanus I. in dem gleichen 

Alphabet der Klagelieder, beispielsweise (Beth): In te-ne-bro-sis con-lo ca-vit me. Nur findet hier bei geschlossenen Silben der Ersatz der einfachen Zeichen durch die entsprechenden schwereren Zeichen Statt, wie ich dies oben besprochen habe. Das Gruppen-Neuma ist  oder  . Auch im Neapolitanus II. ist die Neumation dieses späteren Theiles von einer jüngeren Hand hinzugefügt worden; aber sie erstreckt sich hier über das ganze Alphabet dieses Gesanges hinweg, wird jedoch von der Strophe Daleth an nachlässiger und unvollständiger. Also hier wie dort die gleichen Erscheinungen.

Ein Anzeichen der späteren Abfassung scheint dabei zu sein, dass der Ersatz einfacher Zeichen auf geschlossenen (oder diphthongisch schweren) Silben durch schwere Zeichen hier viel regelmässiger und strenger durchgeführt ist, als in den ursprünglichen Neumen-Partien der Handschrift. Das Zeichen findet sich auf: **vir**, pau**per**ta**tem** mea**m**, ed**dux**it, **in** lu**cem**, **con**-vertit, **car**-nem, **et** labore, compe**dem** meum, **et** rogavero, orati**onem** meam u. s. w. Das Zeichen hat Platz auf: pau**per**-tatem, **vir**-ga, Tan**tum**, **manum** suam, **cir**-cumdedit, circ**um**-edificavit, **cum** clamavero u. s. w. — Wichtig ist dabei der Ersatz des Gravis-Punktes durch das Zeichen z. B. in pa**u**-pertatem, ta**n**-tum, con**ver**-tit, car**nem** meam, **con**-tribit, **con**-clusit. In einfacherer Gestalt oder wird dies Zeichen im Neapolitanus II. für den Wiederholungs-Strich auf schweren Silben gebraucht (s. oben S. 35).

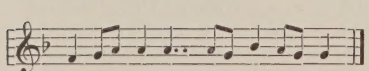
Im Neapolitanus II. finden wir nun dieselbe Neumation wieder, und zwar an derselben Stelle der Klagelieder, nämlich im dritten Alphabete. Der ganze Gesang besteht aus weiter nichts, als aus einer steten, unentwegten Wiederholung jener kurzen Phrase. Ich gebe hier die erste Strophe in ihrer Neumation wieder, zugleich mit der Übertragung, wie sie sich aus der cheironomischen Ordnung der Zeichen ohne weiteres ergiebt.



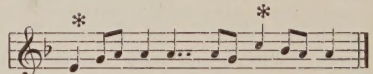



Wie im Amiatinus und Neapolitanus I. erstreckt sich auch hier die anfängliche Neumation nicht weit. Denn mit der Strophe Heth dieses Gesanges treten eine spätere Hand und völlig andere Neumen-Formen auf, nämlich die der provenzalischen Neumation.

Bei einem Vergleiche der drei Fassungen der zu Grunde liegenden kurzen Melodie-Phrase im Amiatinus und den beiden Neapolitaner Handschriften sieht man auf den ersten Blick, dass, obgleich doch die Zeichen bei allen dreien dieselben sind, die Melodie in der jüngsten Handschrift viel schwungvoller geworden ist. Aus der ursprünglichen Phrase



wird diese:




Dadurch dass die beiden mit einem Stern bezeichneten Töne unter und über den Currens um je eine Tonstufe weiter von demselben abtreten, erhält die Melodie einen Umfang von einer kleinen Sexte, statt des früher üblichen Quarten - Umfanges. Damit ist gewissermassen die Tonart verändert. Denn vorher war die Tonart, weil das der Recitation zu Grunde gelegte Tetrachord *f-g-a-b* der Anfang einer Tonleiter mit grosser Terz war, ausgesprochenen Dur-Charakters. Hier aber haben wir eine bemerkenswerthe Verschiebung festzustellen: die Recitation bewegt sich im Tetrachord *g-a-b-c*, also einem solchen mit kleiner Terz oder dem Anfange einer Moll-Skala. Auf den Moll-Charakter deutet sodann der Anfangston *e* statt des früheren *f* noch deutlicher hin.

Somit sehen wir hier neben die uralte Tetrachord-Recitation mit ausgesprochenem Dur - Charakter eine Hexachord - Recitation von ebenso deutlich ausgesprochenem Moll-

Charakter treten, und dies geschah in verhältnissmässig später Zeit, nämlich in der Zeit nach der Niederschrift des Codex Neapolitanus I., d. h. frühestens im 10. Jahrhundert. Wir haben also hier abermals einen vollauf gesicherten praktischen Beleg für unsere Ausführungen im ersten Theile der Neumen-Studien (s. bes. S. 85), wonach diese Verschiebung von einer tieferen Tonlage der Recitation zu einer höheren und vom Dur zum Moll sich nur allmählich und nicht vor dem 10. Jahrhundert vollzogen hat.

Zwei wesentliche Punkte entnehmen wir aus den hier besprochenen Variationen des ursprünglichen Recitations-Schemas:

1. Während Komma- und Kolon-Kadenz in allen Fassungen im Grunde unverändert bleiben und die nämliche Formel allerwärts beibehalten ist, zeigt sich in der Formel der Punkt-Kadenz eine wesentliche Verschiedenheit in den einzelnen Fassungen. Im Amiatinus steigt die Punkt-Kadenz von *f* zum Currenz *a* empor und endet mit ihm. Im Neapolitanus I. wird daran noch ein Wieder-Absteigen angehängt, sodass diese Kadenz mit *f* endigt. Ebenso im Neapolitanus II.; nur tritt in den unursprünglichen Fassungen noch eine Kadenz-Formel hinzu, welche auf dem Tone *g* schliesst.

2. Wir bemerken in der jüngsten der drei Handschriften, also im 10. Jahrhundert, eine Erweiterung des ursprünglichen Umfanges der Recitations-Melodie; das Tetrachord weitet sich zu einem Hexachord aus. Dadurch verändert sich die „Tonart“ der Melodie. Dies ist, wie wir noch weiterhin sehen werden, eine Folge der Einführung der Lehre von den Kirchentönen in das Recitativ.

## Fünftes Kapitel.

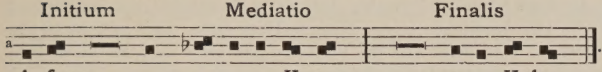
### Die Psalmodie.

Es bedarf für den Kenner des lateinischen Kirchengesanges keiner Erklärung, dass wir es in den Tongängen der Klagelieder Jeremiae mit einem Gebilde der Psalmodie zu thun haben. Ich wies bereits im 11. Kapitel der N. S. I. darauf hin, dass die Psalmodie und alle jene Vortragsstücke, die den *Accentus* ausmachen, ebenso wie wir dies nunmehr bei den Klageliedern gesehen haben, von dem Gesetze des Pneuma beherscht werden. Trotz einzelner — im übrigen geringfügiger — Abweichungen stehen alle diese Recitationsweisen unter demselben Gesetze: gemäss der syntaktischen Gliederung des Sprachtextes an den verschiedenen Einschnitten in die Monotonie eines nur accentisch modificirten Currens bestimmte Kadenz-Formeln einzuführen.

Da man sich von der Übereinstimmung der Psalmodie und der ihr verwandten Recitationsformen mit der Klagelied-Recitation durch Einblick in jedes beliebige Handbuch des katholischen Kirchengesanges leicht überzeugen kann, so erübrigt es hier, näher darauf einzugehen. Ich kann auf den in Deutschland meist-verbreiteten „Magister choralis“ von Fr. X. Haberl verweisen, wo man unserer Klagelied-Melodie in mehr oder weniger modificirter Form, aber in stets unverkennbarer Ähnlichkeit auf Schritt und Tritt begegnen wird, z. B. S. 84 (Orations-Gesangweisen), 85 (Tonus Epistolae), 88 (Tonus Evangelii); fast gänzlich übereinstimmend aber, weil den Currens *a* benützend: S. 117, 119, 121, 123, 127 u. s. f. Oder in den „Mélodies Grégoriennes“ von Dom Joseph Pothier, z. B. S. 241 (No. 10 mit dem Currens *h*), 244, 285 f. Ferner in der „Paléographie musicale“ (Solesmes 1892), deren dritter Theil (2. partie) ausschliesslich von der Psalmodie handelt. Da diese primitive noch jetzt als allgemeingiltig gebrauchte Form des Recitatives sich in ununterbrochener Continuität durch das ganze Mittelalter hindurch bis auf heute verfolgen lässt, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Psalmodie und Klagelied-Recitation gemeinsamen Ursprunges sind.

Es giebt jetzt freilich verschiedene Psalmodie-Formen und besonders bemerkenswerth ist die Differenzirung der recitatorischen Melodie nach den verschiedenen Kirchentönen. Soviel Kirchentöne, soviel verschiedene Modificationen der Recitations-Melodie, nämlich acht; und sogar noch mehr, wenn man den *Tonus peregrinus* mit seinem doppelten Reperkussionston mitrechnet. Man hält wohl allgemein diese Differenzirung der Psalmodie durch die Tonarten für ursprünglich, aber ohne Grund und Beweis. Vielmehr ist es sogar unwahrscheinlich, dass die älteste Kirche bei ihrer Recitation die Tonarten gekannt hat, wie ich hier zu erweisen für wichtig halte.

Völlig überein kommt mit der Klagelied-Melodie die Psalmodie-Form des I. Tones[1]):




. Hierbei muss darauf hingewiesen werden, dass gerade der erste Kirchenton die am meisten benützte Tonart der römischen Kirche ist und durchgängig als Hauptton gilt und immer gegolten hat. Die Übereinstimmung mit ihm wiegt also besonders schwer. Es darf wohl als unbedenklich die Meinung ausgesprochen werden, dass zu jenen ältesten Zeiten des Christenthums, wo die Psalmen noch ungekürzt und unvermischt ohne Antiphonen u. a. Einschiebsel im Gottesdienst recitirt wurden, es eben mit dieser nachweisbar ältesten Recitationsformel geschah. Denn sie entspricht so ganz den vielfachen gelegentlichen Schilderungen alter Schriftsteller vom alt-christlichen Gesange und besonders von dem Psalmengesange, dass man auch ohne weitere Beweise geneigt ist, die Richtigkeit dieser Meinung anzunehmen. Denn eine grosse Kunstfertigkeit und Mannigfaltigkeit setzte die Psalmodie nicht voraus. Nicht bloss die Geistlichen, sondern die Gemeinde sang sie im Chore mit Knaben schon zur Zeit des hl. Benedict und strafte letztere mit Schlägen, die Erwachsenen noch härter, wenn sie einen Fehler machten, weil es als blosse grobe Nachlässigkeit galt, wenn einer fehl sang[2]). Einer oder Einige gaben den Ton an und schon bei der zweiten oder dritten Silbe fielen die Übrigen ein und sangen einstimmig resp. in Oktaven (*antiphonatim)* alle das Nämliche[3]).

Wenn nach Nikephoros (in seinem Breviarium historicum lib IX. cap. 16) der »melodische Gesang« in den ersten drei christlichen Jahrhunderten unbekannt war[4]); wenn die Sänger nur Psalmisten waren, die den Psalm mehr lasen als sangen und deshalb auch meist *Lectores* hiessen[5]); wenn Eusebius[6]) S. Augustinus[7]), Socrates[8]) u. a. ausdrücklich von mässigen Tonfällen und von Recitation, die dem Sprechen näher kam als dem Singen, beim Psalliren berichten; wenn aber gleichwohl von einem blossen Sprechen, einer rein oratorischen Leistung nach zahlreichen Belegen nicht die Rede sein kann, da zwischen solchem bloss oratorischen Hersagen und dem Psalliren ein ganz ausgesprochen scharfer Unterschied gemacht

---

1) Nach Haberl, Magister choralis, Regensburg 1884; S. 117 und 121.

2) Regel des hl. Benedict: Si quis dum pronuntiat psalmum, responsorium, antiphonam vel lectionem, fallitur, nisi per satisfactionem ibi coram omnibus humiliatus fuerit, maiori vindictae subjaceat, quippe qui noluit humilitate corrigere, quod negligentia deliquit. Infantes vero pro tali culpa vapulent. Gerb. De cantu I. 206.

3) Initium versuum psallentium in choro priores, qui in eis stant, incipiant, . . . . quibus incipientibus mox omnes, si potest fieri in prima aut secunda syllaba, pariter unanimiter et uno ore subjungant, ut non sit dissonantia cantantium, quae maxime ab inordinato initio et quodammodo contentiosa varietate solet acidere. Regula Pauli et Stephani des 6. Jahrhunderts, ebenda 207.

4) Siehe Gerbert, De cantu etc. I. 35. 206 f. Nikephoros lebte 758—829 und war Patriarch von Konstantinopel.

5) S. Augustinus (In psalmum 138): »Psalmum nobis brevem paraveramus quem mandaveramus cantari a Lectore.« *Psalmum legere* ist häufiger Ausdruck bei den Kirchenvätern, vergl. auch unter Anm. 7.

6) Hist. II. cap. 17: Quae omnia supradictus vir eo ordine, eademque consequentia, qua apud nos geruntur expressit. Et ut unus ex omnibus consurgens in medio psalmum honestis modulis concinat, utque praecinenti ei unum versiculum omnis multitudo respondeat.

7) Die bekannte Stelle über Athanasius: tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.

8) Lib. II. cap. 8. Cum autem in recitatione psalmi suavis concentus totius multitudinis extitisset, per unam ex ecclesiae ianuis omnes egressi sunt.

wird[1]) — so könnte kaum eine Form der Melodie erfunden werden, die diese Umschreibungen besser mit greifbarer Anschauung ausfüllte, als unsre Klagelied-Formeln. Wie wenig eigentlicher, d. h. melodischer Gesang während der ersten Zeiten des Christenthumes in der Liturgie Platz hatte, lässt sich leicht aus dem Umstande entnehmen, dass es zwar ein besonderes Amt des Vorlesers gab, nicht aber des Vorsängers. Das Vorsingen musste vielmehr jener Lektor gewissermaassen im Nebenamt mit übernehmen[2]). Allmählich freilich kehrte sich das Verhältniss um, und das Singen ward den Lectoren die Hauptsache[3]). Die römische Kirche liess aber von jeher die rein melodischen Gesänge, die Hymnen, in den Offizien nicht zu, und bis ins 12. Jahrhundert wurde dies Verbot in einigen Kirchen aufrecht erhalten[4]). S. Augustin sagt, derjenige versündige sich, der sich bei den heiligen Gesängen mehr an dem Tone der Stimme als am Sinne der Worte ergötze; nicht mit der Stimme, sondern mit ganzem Herzen solle man singen. Denn dazu sei der Gebrauch des Psalmen-Singens eingeführt worden. Er will also nicht melodischen sondern recitatorischen Gesang[5]). Dies alles weist zur Genüge auf eine beschränkte musikalische Praxis der ursprünglichen Kirche, ganz konform mit den beschränkten musikalischen Mitteln der Jünger Jesu und der ältesten Gemeinden, insbesondere auch der abendländischen Kirchen mindestens bis zu den Zeiten, wo eigne Sängerchöre und Schulen gegründet wurden.

Schon aus diesen allgemeinen Gründen ist es höchst unwahrscheinlich, dass die heutige Psalmodie mit ihren vielen feinen und grossentheils willkürlichen Unterscheidungen von jeher so gewesen sei, wie sie jetzt ist. Ein Psalmodist von heute muss, wenn er die Psalmodie kunstgerecht und ohne Fehler ausführen können will, ein nicht unbeträchtliches Studium daran wenden. Da giebt es eine besondere Form der Psalmodie für hohe und niedere Feste und die gewöhnlichen Tage; da sind verschiedene Formen für sie aufgestellt für besondere Gelegenheiten; da hat jede der 8 Tonarten nebst dem *Tonus peregrinus* ihre eigene Melodie und sogar oft eine ganze Reihe verschiedener Formeln für die Schluss-Kadenz, — kurz die Lehre von der Psalmodie ist so manigfaltig und differenzirt, dass sie eher durch die Übung gelernt, als theoretisch dargelegt werden kann[6]). Ein ganzes dickes Kompendium würde eine solche theoretische Gesammt-Darstellung der Psalmodie mit all ihren Subtilitäten, Fällen und Unterfällen erfordern, während doch der eigentliche musikalische Kern so überaus einfach ist und sein musste, dass man dies Missverhältniss zwischen Theorie und Praxis, zwischen dem Kern und seiner Umhüllung, beim besten Willen nicht für ursprünglich halten kann. Hier müssen also ganz erhebliche spätere Überarbeitungen und Zuthaten eingetreten sein. Und in der That: je weiter wir die Psalmodie in das Mittelalter hinein verfolgen, desto einfacher und freier von willkürlichen und künstlichen Zuthaten tritt sie uns vor die Augen, desto einfacher und natürlicher zeigt sie sich uns.

---

1) S. Ambrosius (Offic. Lib. I. cap. 44): alius distinguendae lectioni aptior, alius psalmo gratior. Ebendafür sprechen auch Ausdrücke wie psalmum concinere, psalmi concentus.

2) Vergl. z. B. Justinian (De Episcop. audient. Lib. 34) sagt, es sei Pflicht der Lektoren, *hymnus et odas canere.* Sozomenos (De Marziano martyre Lib. IV. cap. 3) berichtet, dass Marcianus *Cantor et Lector divinarum scripturarum* gewesen sei.

3) Zonaras beklagt sich darüber (ad Can. 22 Laod.), dass die Lektoren sich mehr um den Gesang als um die Lektion kümmerten.

4) Mabillon, Musaeum Italicum II. 128. — Gerbert, De cantu etc. I. 253.

5) Vergl. Hucbald, Musica (Gerb. Scr. I. 151): Beatus Augustinus perhibet, quia poenaliter peccat, quem in divinis canticis altitudo vocis magis quam sensus (verborum) delectat; quia ideo non voce sed corde canendum est. Ad hoc enim usus psallendi constitutus est u. s. w.

6) S. Haberl a. a. O., S. 112. Im 14. Jahrh. sagt dies noch ausdrücklicher Johannes de Muris (Gerb. Scr. III. 231).

Wesentliches Charakteristicum der Psalmodie und alles liturgischen Recitatives ist (auch heute noch) das Hersagen oder Singen des Textes auf einer bestimmten Tonhöhe, unterbrochen durch melodische Tonbewegungen an den syntaktischen Einschnitten des Textes. Diese Tonfälle oder Kadenzformeln bewegen sich von jenem Wiederholungstone aus in einem beschränktem Umfange, der anfänglich ein Tetrachord, und später fast niemals ein Hexachord überschreitet. Hieraus ist der erste wichtige Schluss zu ziehen: die Psalmodie ist nicht auf die Oktaven-Tonarten gegründet, sondern höchstens auf Ausschnitte von solchen, nämlich ursprünglich auf das Tetrachord. Daraus erklärt sich denn auch das Bemühen z. B. Hucbalds, die Oktaven-Gattungen als Weiter-Entwicklungen und Zusammensetzungen des Tetrachordes darzustellen, indem man die authentischen Tonarten als Zusammensetzung zweier unverbundener, die plagalen als die zweier verbundener Tetrachorde ansah. Die häufige Berufung auf das Tetrachord, der man bei den mittelalterlichen Theoretikern begegnet, ist nichts als eine Erinnerung daran, dass einst die tetrachordische Psalmodie der einzige und alleinige Gesang der christlichen Kirche gewesen war.

Selbst in späteren Zeiten hat für die Psalmodie und für die gesammte kirchliche Recitation die Lehre der antiken Oktaven-Gattungen keine Bedeutung, weil sich ja diese Recitation zu dem Umfang einer Oktave gar nicht erhebt, ihn zum mindesten nicht voraussetzt. Sie besteht auch ohne die Oktaven-Gattungen. Ihre Grundlage sind nicht diese, sondern ist nur das antike Tonsystem. Das diatonische Tonsystem ist der gemeinsame Boden, aus dem sich beide Erscheinungen gänzlich unabhängig von einander erheben konnten.

Die primitive Psalmodie konnte auf die Dauer die alleinige Gesangsform der christlichen Kirche unmöglich bleiben. Dazu war sie denn doch zu wenig musikalisch. Die Gegensätze zwischen Christenthum und antiker Bildung glichen sich, wie bekannt, schon in den ersten Jahrhunderten aus; und wenn man auch die alte Psalmodie, sowohl aus Achtung vor den Zeiten des Ursprungs der Kirche, als auch in Rücksicht auf die Macht der Tradition, nicht beseitigen mochte und konnte, so forderten doch die veränderten Verhältnisse eine weniger kunstarme Gesangsform. Die griechische Musik, deren spärliche Reste unsere Bewunderung und das Entzücken selbst eines modernen Konzertpublikums hervorrufen[1]), konnte nicht spurlos verhallen und heischte ebenso wie alle anderen Faktoren hellenischer Bildung ihre Berücksichtigung auch von Seiten der christlichen Kirche. So musste über kurz oder lang, gern oder gezwungen, auch der kirchliche Gesang den Einfluss der viel höher stehenden griechischen Musik anerkennen.

In den ersten Zeiten des Christenthumes wurden die Psalmen ganz gesungen, d. h. in jener alten pneumatischen Form von Anfang bis zum Ende recitirt. Ja ganze Reihen vieler Psalmen wurden ununterbrochen hinter einander recitirt. Cassianus († 448) berichtet z. B.: „Nachdem sich alle gesetzt hatten und ihre gespannteste Aufmerksamkeit auf die Worte des Psallirenden gerichtet hatten, sang dieser elf Psalmen in fortlaufenden Versen mit gleichmässiger Recitation (contiguis versibus parili pronunciatione), wobei er nur die einzelnen Psalmen durch eingefügte Gebete von einander

1) Ich darf auf die Aufführung der Reste altgriechischer Musik in der Berliner Universität am 13. Dezember 1896 als auf ein geradezu klassisches Zeugniss dafür hinweisen.

trennte. Den zwölften Psalm aber trug er mit (eingefügter) Responsion des Alleluia vor“[1]). Es ist ein ganz gewöhnlicher Gebrauch in den ältesten Zeiten, mehrere und zwar meist zwölf Psalmen hinter einander zu singen[2]), wovon dann oft der eine oder der andere Psalm mit eingefügtem Alleluia gesungen wird. Somit gab es zwei Arten des Psalmen-Gesanges: eine Recitation mit fortlaufenden Versen (später in directum, directaneus genannt), und eine solche mit eingeschobenem Alleluia. In dem Alleluia haben wir offenbar ein solches Gruppen-Neuma zu erblicken, wie wir es auf den eingestreuten hebräischen Buchstaben-Namen der Klagelieder kennen gelernt haben. Es war eine Schlusskadenz, eine Klausel, die sich später immer selbstständiger von dem Recitations-Texte machte; ein stets wiederholter, nach jeder Psalmen-Strophe (Psalmvers) wiederkehrender Refrain ursprünglich pneumatischen Charakters, später aber melodisch immer reicher gestaltet und endlich ganz als eigenes Gesangsstück zwischen die einzelnen Strophen eingeschoben. Durch diese immer mehr ausgedehnten Einschiebsel wurden die Psalmen sehr in die Länge gezogen. Das eben wollte und brauchte man zu einer Zeit, wo man — wie namentlich viele Belege aus dem 4.—8. Jahrhundert beweisen — ganze Nächte hindurch Psalmen sang und für die einzelnen Monate mit ihren verschieden langen Nächten sogar besondere Fürsorge traf, damit es nicht am Stoff zum Singen gebrach[3]).

Neben dem zwischen die einzelnen Strophen der Psalmen eingefügten und von der ganzen Gemeinde gewissermassen als Ruf ihrer Zustimmung gesungenen Worte ***Alleluia*** fanden auch andere Wörter Anwendung. Man nannte dies *ὑποψαλλεῖν, ὑπηχεῖν, ὑπακούειν* latein. ***succinere***, den Zuruf selber *ὑπόψαλμα*. Auf diese Weise entstand eine Art Responsions-Gesang, der vermuthlich die Vorlage für den Brauch wurde, auch die Psalmen ohne Alleluia in Responsion zu singen, indem sich die Gemeinde in zwei Chöre theilte, die nun abwechselnd die einzenen Verse oder Strophen des Psalmes recitirte. Dies nannte man antiphonisch (antiphonatim) oder in Antiphonie singen. Man schreibt die Erfindung davon dem hl. Ignatius in Antiochia (um das Jahr 100 n. Chr.) zu. Der Name *ἀντιφωνία* weist deutlich genug auf die ursprüngliche musikalische Handhabung hin: denn Antiphonia bedeutet das Intervall der Oktave; die Scheidung der Singenden in einen Chor höherer (Knaben- und Frauen-) und tieferer (Männer-)Stimmen erklärt auf die natürlichste Weise das Entstehen des Gebrauches.

Allmählich traten an die Stelle des einfachen Zuruf-Wortes ganze Phrasen. Theodoret (um 390—457) nennt (lib. III. cap. 10) davon ein Beispiel, wo die Chöre vorangehen und Gesänge mit der Davidischen Melodie anstimmen und zwar so, dass sie den einzelnen Versen nach jedem Satzgliede oder Kolon *(καθ' ἕκαστον κῶλον)* diese Klausel anfügen: „Erschrecken sollen alle, die Götzenbilder anbeten.“ Hier wurde dann der Psalmvers selbst von dem ersten Chore, die Klausel aber von dem Gegenchore in Antiphonie gesungen, sodass die Klausel mit Recht den Namen der „Antiphone“ oder „Gegenstimme, Gegengesang“ erhielt. Vornehmlich am Ende eines ganzen Psalmes traten

1) Cumque sedentibus et in psallentis verba omni cordis intentione defixis, undecim psalmos orationum interiectione distinctos contiguis versibus parili pronunciatione cantasset, duodecimum sub Alleluia responsione consumans. . . (De coenobiorum institutis lib. II. cap. 5).

2) Weitere Belege Gerb. De cantu I. 176f. 178 ff. Selbst vom Gesange von 50—100 Psalmen hintereinander ist in früh-christlichen Zeiten die Rede, s. ebenda S. 156f.

3) Gerb., De cantu I. 176.

solche Klauseln mit besonderem Texte in ausgedehnterer Form auf. Diese Einschiebsel wurden nun für die verschiedenen Kirchen und Sekten gern benutzt, um ihren individuellen Glaubens-Anschauungen Ausdruck zu verleihen. Derartig waren z. B. die ἀκροτελεύτια der Arianer, von denen Sozomenos berichtet[1]). In der rechtgläubigen Kirche war es vor allem die Formel der sogenannten kleinen Doxologie, die hier allmählich eine ständige Verwendung fand.

Die Doxologie *Gloria patri et filio et spiritui sancto nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen* war ursprünglich griechisch und eine Art von Glaubensbekenntniss, das in den Wirren der ersten christlichen Jahrhunderte gewissermassen als Erkennungszeichen rechtgläubiger Christen diente. Durch ihren Gebrauch oder Nicht-Gebrauch unterschied sich schon äusserlich die Psalmodie der verschiedenen Kirchen, sie galt also als wesentlich. So z. B. wollten einzelne Kirchen von dem Gesange der Doxologie in der Psalmodie nichts wissen, sondern liessen dem Psalme unmittelbar das Gebet folgen[2]). Im Abendlande ward aber die Doxologie ständiges Eigenthum der Psalmodie und allen Psalmen angehängt[3]). Bald stellten sich verschiedene ärgerliche Varianten heraus. Die Häretiker, die da behaupteten, dass Christus nicht von Ewigkeit her mit Gott gleichberechtigt, sondern erst später geworden sei, sangen *Gloria Patria per Filium, in Spiritu sancto* u. ä.[4]), und so sah sich die Kirche genöthigt, den Gesang gerade dieser Doxologie streng zu überwachen. Ein rationelles Heilmittel ergriff nach Theodoret der Bischof Leontius von Antiochia im 4. Jahrhundert, er unterdrückte einfach den Vordersatz der Doxologie und liess nur die Schlussworte εἰς αἰῶνας αἰώνων *(in saecula saeculorum)* singen[5]). Die lateinische Kirche folgte ihm hierin, und so blieb von der ganzen psalmodischen Doxologie nichts übrig, als die Worte: *secula seculorum* oder gar *Seculorum Amen*. Die Vokale der Worte E U O U A E *(Evovae)* dienten sodann als deren Abkürzung. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass das *Amen* nur ein Zusatz ist.

So wurde denn das *Seculorum Amen* die stehende Schlussklausel der Psalmodie und hat noch heute diese Verwendung, die ohne jene geschichtliche Entwicklung einfach unverständlich ist. In ihrer Tonformel sind, genau wie in dem Gruppen-Neuma der Klagelieder, Umfang und Tonbewegungen der gesammten Psalmodie enthalten. Wie die Worte des *Gloria* ein Glaubensbekenntniss und Erkennungszeichen der verschiedenen Kirchen war, so ist dessen melodische Formel der Kern und das Erkennungszeichen der Psalmodie geblieben. Und mehr als das: Elias Salomo weist in seiner Scientia artis musicae immer wieder darauf hin, *quod Officia regantur per Seculorum directo sicuti antiphonae.* „Ich sage kühnlich — fährt er fort — dass die Officien auf das *Seculorum* gegründet sind und von ihm beherrscht werden müssen. Auch ist von Anfang an dies Voraussetzung, dass die letzte Note des *Seculorum* vom *Gloria patri* im ersten Tone, sowie in allen übrigen

1) Gerb. a. a. O. I. 171. Valesius übersetzt das Wort geradezu mit *clausulae.*

2) Cassianus lib. II. cap. 8 und 11, vergl. Gerb. De cant. I. 178 f.

3) Concil. Vasensis III. an. 529.

4) Vgl. Gerb. De cant. I. 54 f. u. Migne's Handb. der kath. Liturg. (1810), Übers. 1846 S. 270.

5) Hist. lib. II. cap. 24, vergl. Nicephorus lib. IX. 24. Leontius lebte zu des Kaisers Konstantius II. Zeit, also zwischen 323—361 n. Chr. Das Concil von Nicaea hatte den Beschluss gefasst, den sektirerischen Gesang zu verhindern. Als Leontius den Beschluss durchführen wollte, entstand Aufruhr, sodass er auf besagten Ausweg verfiel.

*Seculorum* auf *F* fallen muss, und danach erst wird das *Amen* des betreffenden *Seculorum* folgen . . . .“[1]) Hier haben wir ein völlig klares Zeugniss dafür, dass man noch im Jahre 1274 (denn Elias schrieb sein Werk in diesem Jahre) den ursprünglichen Sachverhalt kannte. Das Gloria endigte bei dem Worte *saeculorum* mit *F*, genau so, wie wir es von den oben behandelten Recitativen her kennen; der Reperkussionston lag dabei auf dem Tone *a*. Das *Amen* war also nur eine melodische Hinzufügung, auf welche dann die eigentliche Modulation zur Tonart des folgenden Tonstückes entfiel.

Die Doxologie verschmolz so innig mit der Psalmodie, dass beide allmählich als unzertrennbar galten. Aber sie war doch nicht das alleinige fremde Element in der Psalmodie; es traten auch andere Einschiebsel auf. Je ausgedehnter diese waren, desto mehr mussten sie den Zusammenhang der Verse eines Psalmes lösen, und in der That wurde man denn mit der Zeit durch solche Erweiterungen gezwungen, auf die Recitation eines ganzen Psalmes zu verzichten und sich auf einzelne Bruchstücke und gar nur einzelne Verse der Psalmen zu beschränken. Die Erweiterungen oder Antiphonen traten für die Recitation vikarirend ein. Dass diese Antiphonen sich nicht in der monotonen psalmodischen Recitation bewegten, ist selbstverständlich. Sie bildeten im Gegentheil eine Art melodisches Gegengewicht zu ihr, wie das *Pneuma* zur Monotonie des Tonus currens.

Mit der Antiphone trat ein freieres melodisches Element zwischen die Monotonie der Psalmen-Recitation. Einmal im Prinzipe als berechtigt anerkannt zog sie ähnliche Elemente nach sich und öffnete den freieren Melodien Thor und Thür. Hier war der Platz geschaffen selbst für die concentischen Gebilde, welche das griechische Alterthum dem Christenthum hinterlassen hatte, d. h. auch für solche Gesänge, welche auf der Grundlage der antiken Tonarten aufgebaut waren. Unter dem Namen *Antiphone* fand sich also gar Verschiedenartiges zusammen, theils was zur alten Psalmodie passte, weil es aus ihr hervorgegangen war, theils aber auch, was nicht zu ihr passen wollte, weil es fremdartigen Ursprungs war. Die griechische Doxologie zog griechische Musikanschauung nach sich.

Die Verknüpfung der freieren Melodien, die mit der Zeit Übergewicht bekamen[2]), konnte natürlich nicht ohne tief greifenden Einfluss auf die psalmodische Recitation selbst bleiben. Es kam bei der Verbindung der Psalmodie mit den freieren Antiphonen wesentlich darauf an, in welcher Tonart und Tonlage letztere standen, sollten beide als ein musikalisches Ganze erscheinen. Die Vermittelung zwischen beiden beruhte natürlich auf einer Ausgleichung beider Theile an ihrem Verknüpfungspunkte, d. h. auf der Endkadenz des psalmodischen ersten Theiles. Die Endkadenz und deren Finalis musste sich gemäss der Tonlage des folgenden Gesangstückes ändern, sobald dieselbe eine andere

1) Gerb. Scr. III. 63. Vgl. auch 38a.

2) Wir können das Gleiche an den Resten der altgriechischen Musik deutlich erkennen; denn von ihnen gehören die ältesten Denkmäler dem accentischen, die jüngeren dem concentischen Gesange an. Accentisch sind: die beiden jüngst in Delphi gefundenen Hymnen an Apollo und der anonyme Hymnus an Apollo, den Vinc. Galilei 1581 fand. Erstere gehören dem 2. Jahrhundert v. Chr. an, und hier ist das accentische Wesen völlig ausgeprägt. Letzterer ist wahrscheinlich in die Zeit Christi zu setzen und zeigt schon einige Hinneigung zum Concentus, was noch mehr bei dem Hymnus an die Nemesis aus dem 2.—4. Jahrhundert ausgeprägt ist. Alles übrige, wie die Inschrift von Tralles (1. Jahrh. n. Chr.), das Lied an die Muse (2.—4. Jahrh.) und die fragwürdige Pindar-Ode sind völlig concentisch. »Je älter, desto mehr accentisch und je jünger, desto mehr concentisch« ist allgemeine Regel des Gesanges.

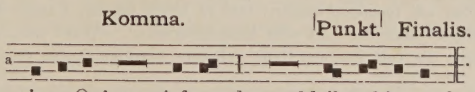
war, als die des Psalmverses; neben die eine Finalis *F*, die ursprünglich durch den ganzen Psalm hindurch den sämmtlichen Strophen als tiefster Ton diente, traten somit in der neueren abgekürzten Psalmodie je nach Erfordniss noch andere Finales, *E D* u. s. w. Einer der wenigen Schriftsteller aus der Zeit vor dem 10. Jahrhundert, Aurelianus Reomensis, handelt denn auch bei seiner ausführlichen Besprechung der einzelnen Tonarten zumeist von der Verknüpfung zwischen Antiphon und Psalm und sagt am Ende der ganzen Abhandlung: da er nun genügend über die Eigenthümlichkeiten der Tonarten und ihrer *Diffinitiones* gesprochen, so möge der Leser wissen, dass sich aus griechischer Quelle alle die hier zusammengestellten Varianten zugleich mit der musikalischen Freiheit ableiteten.[1]) Für den hier bezeugten griechischen Ursprung sprechen auch sonst alle Momente, besonders die griechische Nomenclatur der Tonarten.

Nimmt man diese an sich wohl-begründete Entwickelung der Psalmodie als thatsächlich an, so fällt ein helles Licht auf die ganze mittelalterliche Lehre von den Kirchen-Tonarten, das wir sonst gänzlich vermissen. Denn noch die späteren mittelalterlichen Theoretiker nehmen als Kennzeichen ihrer Tonarten in erster Linie nicht etwa — wie man doch erwarten müsste, wenn die Oktavgattungen das *Prius* der Kirchen-Tonarten wären, — die diatonischen Tonreihen D-d, E-e, F-f u. s. w. an, sondern das Verhältniss von Finalis zum Reperkussionstone, und so geschieht es noch heute, besonders wenn von der Psalmodie die Rede ist. Man kann dabei die Tonarten in zwei Gruppen scheiden: 1) in solche, bei denen die Finalis eine Terz oder höchstens Quarte, und 2) eine Quinte oder höchstens kleine Sexte unter dem Reperkussionstone liegt. Jene Gruppe ist die der plagalen, diese die der authentischen Tonarten.

| Plagale: | | | | Authentische: | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Finalis* | *Reperkuss.* | *Abstand* | *Kirchenton* | *Finalis* | *Reperkuss.* | *Abstand* | *Kirchenton* |
| D (A) | F (c) | Terz | II. | D | a | Quint | I. |
| E | a | Quart | IV. | E | c | kl. Sext | III. |
| F | a | Terz | VI. | F | c | Quint | V. |
| G | c | Quart | VIII. | G | d | Quint | VII. |

Wir finden hier als Reperkussionston entweder *a* oder *c* (nur in je einem Falle *F* und *d*, nämlich in der tiefsten und höchsten Tonart), das will sagen: dieselben Reperkussionstöne, die sich uns schon ohnehin als die massgebenden darthaten, und von denen wir *c* als den späteren, *a* aber als den ursprünglichen aus anderen Gründen (NS. I. 85) festgestellt haben, bleiben für immer die massgebenden.

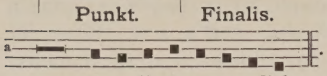
In dem Falle, dass sich an einen Psalmvers mit der Reperkussion *a* z. B. eine Antiphone anschliesst, die mit *F* beginnt, wird die uralte und bekannte Melodie des Amiatinus fast dieselbe bleiben, mit dem Endtone *F*:




Beginnt aber die Antiphone eine Quinte tiefer, dann bleibt bis auf die Schlusskadenz alles wie vorher, nur in dieser selbst muss von dem Reperkussionstone *a*

1) . . . . sciat (spectator) a Graecorum derivari fonte una cum musica licentia omnes varietates ibi contextas atque ex tam prolixo horto . . . acceptassse floscula. Gerb. Scr. I. 53b.

aus nach *D* kadenzirt werden, wir kommen also auf die Kadenzformel des *Evovae*:




. Ähnlich bei den übrigen Tonarten.

An die ursprüngliche psalmodische Kadenzformel des Punktes (s. oben S. 15) wird mithin ein Tongang gehängt, der zu der Tonart der Antiphone überleitet. Alles übrige bleibt an der Psalmodie unverändert, nur die Schlusskadenz (Evovae) wird von der Änderung betroffen.

Die hier nur logisch erschlossenen Gebilde sind aber thatsächliche; in obigen zwei Tonformeln haben wir in Wirklichkeit die noch heute gebräuchlichen Psalmodie-Schemata des 6. und 1. Kirchentones. Natürlich kann der anzuhängende Schlusston auch auf andere, als obige direkte Weise erreicht werden; man kann auch sprungweise oder auf Umwegen zu ihm gelangen, und auf diese Weise kommt denn eine Auswahl von Formeln für diese Schlusskadenzen zu Stande, die man im 10.—12. Jahrhundert *Differentiae, Divisiones, Diffinitiones*, jetzt meist *Finales* nennt. Es sind jene Schlussklauseln, die wir (NS. I. 102) schon kennen lernten.

Die älteste derartige Schlussformel ist bereits das Gruppen-Neuma der Klagelieder; es ist das uralt gegebene Vorbild für sie und gehört dem 6. Tone (3. plagalen) zu. Es bewegt sich ein Tetrachord auf und ab. — Genau das Nämliche sind die „Tropen" des Hermannus Contractus, deren Kenntniss er dem Schüler ganz besonders, selbst noch vor der Erlernung der „Hand", ans Herz legt. Denn fast die gesammte Praxis des Gesanges beruhte damals auf ihnen.[1]) Er giebt dazu die Beispiele: vier Tetrachorde, die von den Tönen A, H, C und D vier diatonische Töne aufwärts steigen und wieder zum Grundtone zurückkehren. Die gleiche Lehre trägt S. Bernhard in seinem Tonale (Gerb. Scr. II. 265 b f.) vor; er nennt die vier verschiedenen Tetrachorde *maneriae*.[2]) Dieselbe Schlussformel, nur zum Pentachord erweitert, ist die „Sirenimpha" (NS. I. 37); sie steigt fünf diatonische Töne auf und ab, wozu man die Schlussklausel des ersten Tones z. B. bei Bernhard (NS. I. 102) zu vergleichen hat.

Wir sind nun keineswegs ohne literarische Belege dafür, dass in der That der älteste christliche Gesang sich der Tonarten und Tropen nicht bediente, sie sogar verächtlich von sich wies. Das erste dieser direkten Zeugnisse entstammt dem 4. Jahrhundert und ist nach einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek von Gerbert abgedruckt.[3])

Darin wird erzählt, dass der ägyptische Abt Pambo seinen Schüler nach der Stadt Alexandrien geschickt hatte. Zum ersten Mal hörte hier der Schüler, der die Nächte in der Vorhalle der Kirche S. Marcus zubrachte, »Troparien« und lernte solche auswendig. Nach Hause zurückgekehrt erzählt er dem Abte seine Erlebnisse und preist seine neue musikalische Errungenschaft: Vater, sagt er zum Abt, wir verbringen hier in der Einöde unsere Tage unnütz, wenn wir nicht Canons und Troparien *(κανόνας καὶ τροπάρια)* singen; und er bittet darum, Pambo möchte doch auch solche singen lassen. Das verweigert aber der Abt aufs Entschiedenste. »Wehe uns, mein Sohn, wenn die Tage kommen, wo die Mönche die vom heiligen Geist gebotene markige Speise verachten und Lieder und Tonarten[4]) singen!

1) Maxime tamen troporum tibi curae sit agnitio, propter quos fere omnis musicae laborat intentio. (Gerb. Scr. II. 140 b.)

2) Vergl. Joh. Aegidius Zamorensis bei Gerb. Scr. II. 384 f.

3) Scr. I. *Γεροντικον* S. Pambonis.

4) *ᾄσματα καὶ ἤχους.* *Ἦχος* ist im Mittelalter stehender Ausdruck für »Kirchenton«; man hatte deren in der griechischen Kirche ebenfalls acht.

Denn welche Demuth und Thränen können wohl die Troparien erwecken? Wie ist die Demuth des Mönches beschaffen, wenn er in der Kirche oder in der Zelle steht und seine Stimme erhebt wie die Ochsen? Wenn wir vor Gottes Antlitz stehen, geziemt sichs in völliger Demuth zu stehen und nicht in Übermuth. Denn dazu kamen die Mönche nicht heraus in die Wüste, dass sie vor dem Herrn stehen und sich überheben und Lieder singen *(ᾄσματα μελῳδοῦσι)* und Tonarten abzählen *(ῥυθμίζουσιν ἤχους)* und die Hände bewegen (cheironomiren) und mit den Füssen ausschreiten (tanzen). Sondern es ziemt sich für uns, ganz in Furcht und Zittern, in Thränen und Seufzern mit gottesfürchtiger und demüthiger und gemässigter, leiser Stimme Gott unsere Bitten darzubringen. Denn siehe, ich sage Dir, mein Kind, dass Tage kommen werden, wo die Christen die Bücher der heiligen Evangelien und Apostel und der göttlichen Propheten verderben werden[1]), indem sie die Schriften der Heiligen überarbeiten und Troparien und griechische Worte schreiben, und es wird der Sinn ausgeschüttet werden in Tropen *(τρόπους)* und in die Worte der Hellenen[2]). Deswegen haben auch unsere Väter befohlen, dass die in dieser Wüste sich aufhaltenden Schreiber die Lebensbeschreibungen und Lehren der Alten nicht auf Pergament sondern auf Papier schreiben sollen . . . .«

Hier wird also das Tropen- und Tonarten-Singen geradezu als ein ähnliches Verbrechen am ursprünglichen Gesange hingestellt, wie das Fälschen der Worte an der heiligen Schrift. Der ursprüngliche Gesang ist nicht fröhlich und jauchzend und laut, sondernd vielmehr klagend und gott-ergeben und gemässigt, — eine Schilderung des Gesanges, die ebensowohl mit den ältesten Zeugnissen, besonders auch des S. Augustinus (s. oben S. 45), wie mit dem engen Verhältniss der Psalmodie zu den Klageliedern übereinstimmt.

Das zweite direkte Zeugniss für die Unursprünglichkeit der Tropen und Tonarten im christlichen Gesange gehört dem 6. Jahrhundert an und ist vom Kardinal Pitra[3]) veröffentlicht worden.

Die Äbte Johannes und Sophronius bestiegen — so wird darin erzählt — an einem Sonntage den Gipfel des Berges Sinai, wo der Greis Nilus mit seinen beiden Schülern wirkte. Hier wunderten sich die Fremdlinge sehr, dass die Eremiten, die ja der strengen und alten Schulung angehörten, bei der Abendandacht ganz auf die Lieblichkeit der Lieder und Tropen *(τρόπων)* verzichteten. Denn nachdem Nilus die abendlichen Officien mit den Worten »Ehre sei dem Vater und dem Sohne u. s. w.«[4]) eingeleitet hatte, recitirten sie den 141. Psalm Davids, sowie die bekanntesten Gebete *Φῶς ἱλαρὸν καταξίωσον* u. s. w. ohne Troparien und fügten schliesslich die Worte Simeons »Nun lässest du deinen Diener fahren . . .« hinzu. Dann assen sie und begannen die grossen Officien, den sogenannten Kanon, auszuführen. Und zwar sagten sie den Hexapsalm d. h. sechs Psalmen mit leiser Stimme so her, dass sie sie in drei Lektionen[5]) eintheilten, und dass sie nach der ersten Lektion die Epistel Jacobi, nach der zweiten die des Petrus und nach der dritten diejenige des Johannes lasen. Nach Vortrag der Psalmen und katholischen Episteln begannen sie die neun heiligen Cantica (Lobgesänge der Bibel) zu recitiren und flochten nach dem dritten und sechsten Lobgesange nicht Zwischengesänge (Mesodia) ein, sondern die Gebete »Vater unser« und »Kyrie eleison«.

Diese klaren Zeugnisse beweisen, dass gerade die „Alten", die von der ursprünglichen Überlieferung alles Neue fern zu halten eifrigst bemüht waren und sich als Mönche in die Wüste und auf unwirthliche Bergesgipfel flüchteten, um ihren Glauben und ihre

1) *λεαίνειν*, polieren, glätten, radieren.

2) Tropen und Antiphonen haben als Text einzelne kurze Sentenzen, theils direkt der Bibel entnommen, theils aber auch ohne biblische Autorität ihrer Sprachweise nachgebildet.

3) Juris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta, tom. I. p. 220.

4) Die sogen. kleine Doxologie s. oben S. 50.

5) *στάσεις*, eigentlich »Aufstehen«, wahrscheinlich weil der jeweilig Singende aufstand, während die anderen ihm sitzend zuhörten, vergl. oben S. 48. Anm. 1.

Glaubensübung rein und ursprünglich zu erhalten, — dass also gerade die Streng-Konservativen von dem griechischen Tropen-Gesange mit seinen Tonarten und seiner Manigfaltigkeit und seinen kecken, übermüthigen Tonbewegungen ganz und gar nichts wissen wollten. Ihr Psalmen-Gesang war schmucklose Recitation und zwar Recitation vollständiger Psalmen, die nicht durch Troparien, Antiphonen u. ä. durchsetzt und zersetzt waren. Nicht Zwischengesänge, sondern Episteln und Gebete wurden in die Recitationen eingeflochten.

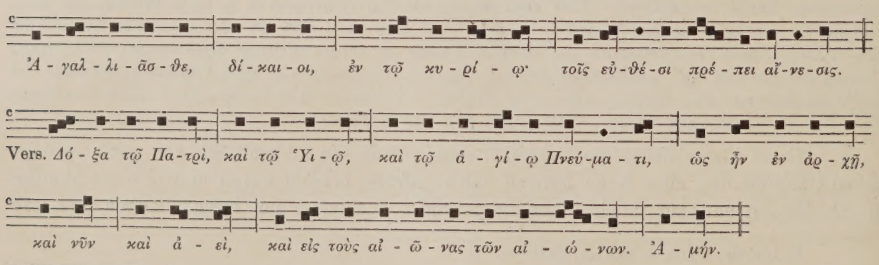
In dem letzt-besprochnen Denkmale wird der Gebrauch der Doxologie selbst bei dem streng-konservativen Nilus bezeugt, sie kann also nicht zu den Troparien d. h. zu den nach Tonarten oder Tropen verschiedentlich gestalteten Gesängen gehört haben, sondern war psalmodische Recitation.

Nach all diesem werden wir wohl das als richtig anerkennen müssen, was Radulphus Tungrensis bereits sagt: dass von Anbeginn her das göttliche Officium überhaupt nur in den Psalmen selbst bestand; man fügte jedem Psalme nur das Alleluja und ein Gebet an[1]). Was man sonst noch sang, war ursprünglich ausserliturgisch, drang aber allmählich immer mehr und mehr in die Liturgie ein.

Die Psalmodie selbst aber war die Recitation in Komma-, Kolon-, Punkt- und Neuma-Kadenzen, wovon die Klagelieder ein typisches Beispiel darbieten; und dass für Psalmodie und Doxologie noch in den späteren Zeiten des Mittelalters die Klagelied-Melodie in der uns genügend bekannten Form in erster Linie massgebend war, bezeugt ein besonders interessantes Denkmal: die Messe, die in St. Denis bei Paris noch bis ins vorige Jahrhundert hinein in griechischer Sprache ausgeführt wurde.

Abgesandte des byzantinischen Kaisers überbrachten gegen das Jahr 827 Ludwig dem Frommen die Werke des *Dionysius Areopagita*, offenbar in Folge einer Verwechselung dieses Dionys mit *S. Dionysius*, dem ersten Bischof von Paris und erstem Apostel in Gallien. Der König liess die Handschriften auf dem Grabe des S. Dionysius niederlegen und alsbald machte sich der damalige Abt des Klosters S. Denis (Hilduin † 840) daran, den geschichtlichen Irrthum wissenschaftlich zu befestigen. Vielleicht traf schon er die Einrichtung, dass alljährlich am Tage des h. Dionys eine griechische Messe gesungen wurde; später wurde auch an anderen Festen griechisch gesungen. Die Fassung der Messe, wie sie des öfteren veröffentlicht worden ist[2]), weist auf eine Entstehung ihres ursprünglichen Bestandes im 10. Jahrhundert hin[3]).

Hier finden wir nun unmittelbar nach dem *Introitus* die folgenden Notationen: *Psaume*




1) Gerb. De cantu I. 327.

2) Missa in octava S. Dionysii Areopagitae et sociorum martyrum, Paris. 1658. — Messe grecque en l'honneur de S. Denys, Paris 1779.

3) Vincent, Note sur la Messe grecque qui se chantait autrefois à l'abbaye royale de S. Denis. Paris 1864. (Extrait de la Revue archéologique).

Die Übereinstimmung der Psalmodie und der Doxologie mit der Klagelied-Recitation könnte kaum vollständiger sein; nur die eine Abweichung, dass statt des *b* über dem Currens stets *c* genommen wird, ist bemerkenswerth, wenn auch nicht gerade wesentlich. Wichtig aber ist, dass man gerade für dieses Werk diejenige Psalmodie- und Doxologie - Tonart gewählt hat, welche so gänzlich mit der Klagelied - Melodie überein kommt. Das dürfte ein zwingender Beweis dafür sein, dass man sie noch im 10. Jahrhundert und später für ganz besonders ursprünglich hielt. Denn hier handelte es sich ja um die Erfindung einer Messe, die als ganz besonders antik erscheinen und die Meinung erwecken sollte, als sei sie diejenige, welche Dionysius im 3. Jahrh. nach S. Denis mitgebracht habe, oder die wenigstens zu seinen Zeiten gesungen worden sei.

Wir finden im liturgischen Recitativ aller christlichen Kirchen jene uralte Melodie im dritten Plagaltone verwendet, und zwar vorzugsweise verwendet. Nicht etwa erscheint diese als eine Einzelform neben anderen gleich - berechtigten, sondern gerade sie ist die Hauptform, die Norm alles Recitirens. Dies wird übrigens durch Aurelianus Reomensis, also im 8. Jahrhundert, ausdrücklich in längerer allgemeiner Ausführung dargelegt, die er — bezeichnend genug! — an die Besprechung eben des dritten Plagaltones anknüpft. Ich entnehme der Darstellung die folgenden Hauptsätze[1]):

Interea mos considerandus est veteranorum cantorum, praesertim Gallias degentium, qui non omnem toni sequentes authoritatem versus responsoriorum aliter ac aliter, quam sonoritas tonorum sese habeat, praepediente multitudine syllabarum, in diversam mutavere partem. Unde hoc responsorium, quod quidam asserunt in ecclesia non debere cantari, eoquod in historiis minime reperiatur, et ob venerationem sanctae Dei genetricis Mariae simul et ob Judaeorum insaniam ac haereticorum refutandam protervam superstitionem in ecclesia canitur.

Indessen ist der Gebrauch der alten Sänger, besonders der in Gallien, beachtenswerth, welche in Nichtachtung der vollen Autorität des (in Frage stehenden dritten plagalen) Tones, die Verse der Responsorien anders und immer wieder anders als der Klangverlauf der Töne es in sich schliesst — indem die Manigfaltigkeit der Silben hindert (ihm zu folgen) — nach verschiedener Richtung hin veränderten. Daher wird — obgleich einige behaupten, es dürfe nicht in der Kirche gesungen werden, weil es sich in der Geschichte (der Bibel) durchaus nicht fände — dieses Responsorium in der Kirche gesungen, sowohl der Verehrung der heil. Gottesmutter Maria wegen, als auch zugleich, um die Anmassung der Juden und den frechen Aberglauben der Häretiker zurück zuweisen.

(Es folgt die Erzählung, wie das Responsorium, — d. h. die Recitation eines Einzelnen, dem die Gemeinde antwortet, während bei dem antiphonischen Vortrag zwei Chöre abwechselnd singen, — von einem blinden Römer, Namens Victor, erfunden worden sei).

Quamdiu psalmus canitur, ipsarum finis antiphonarum, de quo fuerint tono, de eodem propter diaphoniam dignum est finiri. Ad ultimum vero in repetitione psalmi, unde eorum est initium, inde finiantur, scilicet de plagis triti . . . A plagis enim triti sumunt originem, ab authentu sed proto finem recipiunt.

Solange ein Psalm gesungen wird, ist es würdig, das Ende der Antiphonen selbst in demjenigen Tone, aus welchem diese gehen, der Diaphonie wegen zu schliessen. Zuletzt aber sollen die Psalmen bei der Wiederholung da enden, woher sie ihren Anfang genommen haben, nämlich im 3. plagalen . . . Denn vom 3. plagalen nehmen sie ihren Ursprung her, vom ersten authentischen aber erhalten sie das Ende.

1) Gerb. Scr. I. 50.

Es war für uns von Wichtigkeit, dies alles festzustellen, um den Grund und Boden nachzuweisen, auf dem die Neumen gewachsen sind. Der Nährboden der Neumen ist das Recitativ und insbesondere die Psalmodie. Dies Recitativ aber war ursprünglich auf den Umfang eines Tetrachordes *f—b* mit dem Currens *a* beschränkt, d. h. man wird — falls man seine Melodieform einer der 8 Kirchentonarten zuschreiben will und soll, — das Tetrachord dieser alten Recitation dem 3. Plagal (6. Kirchen)-Ton, Lydisch genannt, zuscheiben müssen.

Die lydische Tonart der alten Griechen entspricht genau unserem Dur und war nach Alypius[1]), Boetius[2]) u. a. die Haupttonart der Griechen, die als erste und massgebende der Tonarten angesehen wurde. Der dritte Plagalton ist aber nichts anderes als ebenfalls unser Dur und besteht aus zwei Dur-Tetrachorden, wie sie jene alte Recitation eben brauchte: *f g a b c d e f*. Bei den alten Griechen war Lydisch — nach allgemeiner Annahme — C-Dur, während es von den mittelalterlichen Theoretikern auf F—f verlegt wurde. Möglicherweise geschah dies unter Einfluss der Psalmodie.

Innerhalb des Tetrachordes *f—b* bewegte sich die Recitation mit ihren einfachen Kadenzformeln syllabisch dahin, d. h. es entfiel auf je eine Sprachtext-Silbe auch nur ein einzelner Ton oder eine Tonbewegung von 2—3 Tönen. Eine grössere Tongruppe über einer Silbe trat nur nach dem Strophen-Abschlusse über Wörtern oder Silben auf, die nicht eigentlich zur Recitation gehörten, sondern nur diakritische Bedeutung hatten. Deshalb wurden diese Wörter auch meist in ihrer ursprünglichen hebräischen Form zwischen dem lateinischen (und griechischen) Texte beibehalten, offenbar damit ihre interpunktionelle Natur um so stärker hervorträte. Solche Wörter waren: ausser den hebräischen Buchstaben-Namen (besonders in den Klageliedern, aber auch in einzelnen Psalmen), das ***Alleluja*** ***(Aeva)***, das ***Sela***, ***Amen***[3]) u. a. Mit ihrer melodisch reicheren Tonformel, dem Gruppen-Neuma, traten diese Wörter aus dem Rahmen des Tetrachordes zwar nicht heraus, da die Tongruppe nichts anderes war, als ein stufenweises Auf- und Absteigen im Tetrachord, das somit alle einzelnen Tonbewegungen der Recitation in sich fasste und ihnen ihr Tongebiet anwies. Aber dieses Neuma bot doch Gelegenheit zu immer ausgedehnterer Erweiterung und melodischer Stimmführung in koncentischem Sinne (jubilus).

Man kann wohl getrost die Vermuthung auszusprechen wagen, dass dieses Gruppen-Neuma mit seinem Refrain oder Stammel-Text nichts andres war, als der Ersatz des ursprünglichen rein instrumentalen Zwischenspieles, das ja das Wort *ὑπόψαλμα* (s. oben S. 48) der Septuaginta recht eigentlich bedeutet.

In Psalmodieform ward also die kleine Doxologie (Gloria Patri) gesungen, deren Endformel ***Seculorum Amen (Evovae)*** auf das Gruppen-Neuma fiel und so den

1) *ὧν (τόνων) ἐστι πρῶτος ὁ λύδιος.* Er nimmt daher in den Tabellen des Alypius die erste Stelle ein. Meibom, Scriptores S. 2; C. Jan, Scriptores S. 367.

2) Sed ex his omnibus modis unum interim lydium eiusque notulas per tria genera disponamus, in reliquis modis idem facere in tempus aliud differentes. Ausg. von G. Friedlein (Leipzig, 1867), S. 309. Auch hier wird Lydisch für die Notation in Tonarten als Prototyp hingestellt. Bei Martianus Capella (De nuptiis philologiae, vergl. Remigius Altisiodorensis Gerb. Scr. I. 66b) fungirt Lydisch ebenfalls als erste der 12 Tropen oder Tonarten.

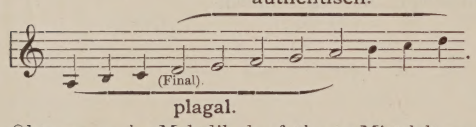
3) Im *Amiatinus* sind in mehreren Psalmen, genau so wie in den Klageliedern, die einzelnen Strophen durch ***Aleph***, ***Beth***, ***Gimel*** abgetheilt, z. B.: Ps. 36. 110. 111. 119. 144, ebenso der Schluss der Sprüche Salomonis. In ähnlicher Verwendung findet sich daselbst das Wort ***Semper*** (d. i. ***in saecula saeculorum?***) in Ps. 3. 4. 7. 9. 46. 49. 51. 54. 56. 58—61. 65. 74—76. Psalm 116 (117) ist überschrieben ***Alleluia vox apostolorum,*** 117 und 118 (118. 119) ***Alleluia vox Christi de se dicentis.***

einzelnen Tönen einen Text unterlegte, das Melisma also syllabisch zerlegte. Damit ward die Tonformel des Gruppen-Neuma, das ursprünglich nur eine interpunktionelle (pneumatische) Bedeutung hatte, in die Recitation selbst mit einbezogen und das Recitativ wenigstens an seinen Haupteinschnitten koncentisch gestaltet. Das *Evovae* wurde der Träger dieser neuen psalmodischen Modulation, der Vermittler der ursprünglichen einförmigen Psalmodie zu der späteren mehrgestaltigen Psalmodie. Neben der psalmodischen Recitation traten rein melodische (koncentische) Gesänge allmählich immer mehr und mehr als gleichberechtigt auf. Diese waren besonders griechischer Herkunft und bauten sich auf den antiken griechischen Tonarten auf. Derartige Gebilde drängten sich naturgemäss zuerst an den Stellen des ursprünglichen Gruppen - Neumas in die Psalmodie ein und drängten sie selber immer mehr in den Hintergrund. Von den ganzen Psalmen blieben schliesslich nur noch einzelne Verse übrig, das Übrige wurde durch mehr oder weniger konzentische Gesänge ersetzt. Durch diese griechischen Gesänge (Troparien) wurde nun offenbar der ihnen anhaftende Charakter der Tonarten in die alte einförmige Psalmodie hinein getragen. Namentlich die ebenfalls ursprünglich griechische Doxologie übernahm, wie gesagt, die Rolle des Vermittlers und so wurde denn die Recitations-Formel des *Gloria,* sowie schliesslich die gesammte Psalmodie nicht bloss einförmig in der ursprünglichen Gestalt gesungen, sondern nach den verschiedenen Tonarten verschieden gestaltet. Dass sich dabei manigfaltige Abweichungen von dem alten melodischen Schema ergeben mussten, ist natürlich. Diese waren zum Theil willkürlich; aber ein gewisses Grundgesetz ist dennoch nicht zu verkennen, wie wir nunmehr darzulegen haben.

## Sechstes Kapitel.

### Das Recitativ in Tonarten.

Das ganze spätere Mittelalter spätestens vom 9. Jahrhundert an kennt die Psalmodie nur in der durch Tonarten differenzirten Gestalt. Die Musik-Theoretiker des Mittelalters haben die ausgesprochene Neigung, die Kirchentonarten völlig mit den alt-griechischen Oktaven-Gattungen zu identifiziren. Gelungen ist ihnen das nie. Beide Arten von Skalen sind nur äusserlich und scheinbar gleichen Wesens. Ganz richtig warnt daher auch Guido ausdrücklich vor dem Missbrauche, die Kirchentonarten (modi, tropi) mit den Oktaven-Gattungen (toni) zu verwechseln[1]). Kern der Kirchentonarten sind die vier möglichen verschiedenen Pentachorde[2]), aufgebaut auf die *Finales d, e, f* und *g*, welche man nach oben oder unten hin zur Oktave erweitert hat. In ihrer Erweiterung nach unten hin heissen diese Tonarten *plagal*, in der nach oben hin aber *authentisch*, z. B.




. Wirklich ausgefüllt wird aber eine volle Oktave von der Melodik des früheren Mittelalters nur selten, niemals im Recitativ. Die direkte Ablehnung der Tonarten im 4.—6. Jahrhundert seitens der konservativen Mönche, sowie das beredte Schweigen der ältesten Schriftsteller, die über die Psalmodie geschrieben haben (wie S. Augustinus, die Instituta Patrum de modo psallendi, Nicetius Episcopus Trevirensis de laude et utilitate spiritualium canticorum . . seu de psalmodia bono, Agobard, Amalarius u. a.) sind Zeugnisse dafür, dass die griechischen Tonarten erst später in den abendländischen Kirchengesang eingedrungen sind. Bei den Schriftstellern aber, die nicht über christlichen Gesang schreiben und ihn gar nicht erwähnen, sondern nur die Theoreme der Griechen vortragen, wie Mart. Capella, Boetius, Cassiodor, spielen sie eine wichtige Rolle. Stammhalter des Griechenthums war vor allem der Hof von Ravenna unter Theodorich d. Gr.; der Brief des Boetius über die Musik, den dieser im Auftrage Theodorichs an den Frankenkönig Chlodwig schrieb, bezeugt die Verbreitung griechischer musikalischer Anschauungen nach dem Frankenreiche. Die dort entstehende fränkische Schule von Musik-Theoretikern (Alcuin, Remigius, Regino, Odo, Hucbald, und nicht zuletzt die S. Gallener und Reichenauer Schule) wurde sodann der Vertreter der Lehre von den Tonarten und der griechischen Musiktheorie, mit der sie denn auch völlig durchdrang.

---

1) Gerb. Scr. II. 45b.

2) Das Pentachord h—f′ ist unbrauchbar wegen der falschen Quinte, die übrigen Pentachorde sind nur Transpositionen schon vorhandener: a—e′ = d—a, c′—g′ = g—d′.

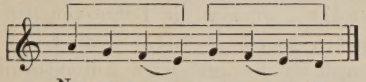
Wir sehen also zwischen den Musik-Theoretikern bis zum 8. Jahrhundert und denen der nachfolgenden Zeit den gewaltigen Unterschied, dass jene die Tonarten für den christlichen Gesang nicht anerkennen, diese aber gänzlich auf ihnen fussen. Der Umschwung der Anschauungen fand mithin im 8. und 9. Jahrhundert statt. Natürlich ging er nicht urplötzlich vor sich; er war nur der endgiltige Abschluss einer langen Entwicklungsreihe. Selbst die spätere Zeit zeigt noch mancherlei Atavismen und Bestrebungen, das Alte mit dem Neuen auszugleichen. Aus solchen Rückfälligkeiten können wir denn auch durch kritische Sonderung den Entwicklungsgang ersehen, den diese Umwälzung der theoretischen Grundlagen des liturgischen Gesanges genommen hat.

Die Kirchentöne heissen bei den Theoretikern des Mittelalters ***Modi*** oder ***Tropi***. Doch sind diese Namen ursprünglich nicht gleich-bedeutend. Während ***modus*** mehr eine Melodie innerhalb einer Oktavengattung bezeichnet, hat ***tropus*** mehr den Sinn einer auf- und absteigenden Tonformel, auch wenn sie nicht eine ganze Oktave durchläuft. Die Tropen kommen also ihrem Begriffe nach so ziemlich mit dem ***Neuma*** (Gruppen-Neuma) überein, ja beide Namen werden meist identisch neben einander gebraucht. Ursprünglich waren beide dasselbe: ein Auf- und Wieder-Absteigen durch vier diatonische Töne, wie wir sahen. Später aber wurden die Tropen sehr mannigfaltig gestaltet.

Hierbei nahm man sich jene räthselhaften Tropen-Formeln der griechischen Sänger zum Vorbilde, die uns von den mittelalterlichen Theoretikern (N. S. I. 112) überliefert werden. Aus dem Reichthum der griechischen Praktiker an solchen Formeln wählte man meist (Musica enchiriadis, Berno u. a.) nur zwei aus: ***Noan(no)eane*** für die authentischen Tonarten und ***Noeagis*** für die plagalen.

Die Musica Enchiriadis lässt den Zusammenhang dieses „Neuma“ oder „Tropus“ — wie sie die Formeln ausdrücklich bezeichnet — mit dem Gruppen-Neuma deutlich erkennen. Am klarsten darüber handeln die Scholia der Musica Enchiriadis folgendermassen[1]):

„Vor allem scheint die Bedeutung jedes Tropus in seinem betreffenden Finaltone zu bestehen, weil auf diesem der Tropus bei seinem Schlusse ruht. Doch ist hinzu zu fügen, dass neben diesem Finaltone auch ziemlich häufige Gefährten von ihm am Ende der Kommata und Kola vorkommen. Seine Gefährten aber (d. h. den Reperkussionston) hat jeder Ton nicht nur auf den Quinten; sondern auf den Quarten erfordert er für sich andere Gefährten . . . . Daher erheischen in den Satzgliedern (in particulis), die die Glieder des Gesanges bilden, fast immer die Kola oder Kommata solche Genossenschaften der Töne beim Auf- oder Absteigen, und diese sucht sowohl die Arsis (das Aufsteigen) wie die Thesis (das Absteigen) zu erreichen. Richtige Melodien (legitima mela) geben dafür Beispiele zur Genüge; betrachte z. B. dieses regelrechte Neuma (neumam regularem) das wir gerade zur Hand haben, das aus zwei Kommata besteht:

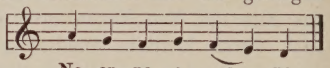



. . . Kola aber nennen wir die grösseren Glieder, die drei oder vier oder noch mehr Kommata in sich fassen, welche zugleich die bestimmte für sie bequeme Untergliederung darbieten. Die Kommata sodann, die unter sich im

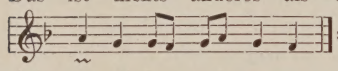
1) Gerb. Scr. I. 181. Vergl. S. 159 (N. S. I. 92).

Aufsteigen und Sinken zusammenhängen, machen ein Komma aus. Doch kommen zuweilen Fälle vor, wo man ebensowohl von einem Kolon wie Komma reden kann.“ Hier wird deutlich genug ausgesprochen, dass die Kadenzformeln in einem ganz bestimmten Tonverhältniss zur Finalis stehen müssen und es wird gezeigt, dass in der Formel des Tropus oder Neuma die Andeutung für diese Kadenzen schon mit enthalten ist.

Die Formel des *Noannoeane* kehrt in der Musica enchiriadis mit nur geringen Abweichungen häufig wieder, z. B. in dieser Gestalt[1]):



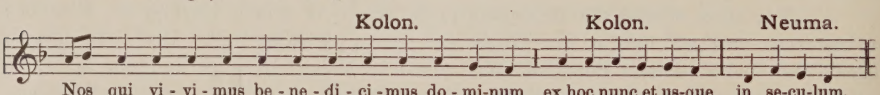

Das ist nichts anderes als die Punkt- oder Kolon - Kadenz der Klagelieder



[2]), erweitert durch den zur erforderlichen Finalis absteigenden Tongang *e — d*.

Dieselbe Tonformel (Neuma auch hier, wie öfter, genannt) hat aber auch das *Alleluia*, auf das die Mus. ench. bei ihrer Darstellung der Tonarten durchgehends exemplificirt, wie denn diese Tonformel für den Verfasser der Mus. ench. geradezu ein Paradigma ist, auf das als Textunterlage ganz unterschiedslos *Alleluia* und *Noannoeane* angewendet wird. Es hat also offenbar diese Tonformel eine ganz besondere Autorität für ihn. Wir dürfen wohl darin einen Nachhall der ursprünglichen Psalmodie erblicken, wo ja das Gruppen-Neuma — ähnlich wie in den Klageliedern auf den hebräischen Buchstaben - Namen — auf dem hebräischen Worte *Alleluja* ausgeführt wurde. Von den meisten anderen Schriftstellern des späteren Mittelalters aber wird als Text dieses Paradigmas das *Saeculorum Amen* benützt.

Die Musica enchiriadis führt nun das Paradigma durch alle Tonarten hindurch, indem einfach die Tonformel statt von a—d allmählich höher gelegt wird: h—e, c′—f, d′—g und dadurch die Tropen der übrigen Töne gebildet werden. Hier haben wir den nackten Vorgang der primitiven Kombination von Tonart und Psalmodie vor uns. Demgemäss sind denn auch die ausgedehnteren Beispiele, die der zweite Theil der Scholia zur Mus. ench. beibringt[3]), beschaffen, z. B.




In dieser primitiven, uns wohl-bekannten Weise gehen die Beispiele, welche der Verfasser als Paradigmata für das sogenannte Organum gewählt hat, — offenbar, weil gerade diese Melodie ihm als am meisten autoritativ galt.

In allen diesen Fällen erscheinen — was wohl zu beachten ist — die hier besprochenen Tonformeln keineswegs bloss als vorbildlich für die Psalmodie, deren dabei überhaupt garnicht Erwähnung geschieht; sondern sie werden als ganz allgemein-giltig hingestellt. Über die Psalmodie selbst besitzen wir eine eigene Abhandlung von Hucbald: Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis[4]), wo also die Lehre von den Tonarten ganz insbesondere der Modulation der Psalmen angepasst wird. Diese Lehre gilt, wie Hucbald selbst in der Einleitung erklärt, auch für die „grösseren Antiphonen,

1) Gerb. a. a. O. 179.
2) Siehe oben Seite 15 und 51 f. Vergl. auch N S. I. 4.
3) Gerb. Scr. I. 185 ff.
4) Gerb. Scr. I. 213 ff.

die nämlich im Eingange der Messe und am Ende zur Communion gesungen werden.“ Auch hier wird jedem der acht Töne als *Neuma finalis* oder *regularis* das *Noannoeane* vorangesetzt und dem Thema desselben gemäss jedes Mal das *Gloria et nunc et semper in secula seculorum amen* durch alle acht Töne in Noten durchgeführt.

Die Folgen dieser Übertragung der ursprünglichen Melodie in eine andere Tonart mussten naturgemäss für die Neumation tief einschneidend wirken. Denn dadurch erhielt ja jede einzelne Neume eine andere Bedeutung. Wo vorher ein Halbtonschritt stattfand, trat bei solcher Verschiebung der Melodie ein Ganztonschritt ein und umgekehrt. Die Bedeutung der Neumen änderte sich mit jeder neuen Tonart, die Zeichen waren nicht mehr eindeutig. Hierzu kam aber noch der wichtige und tiefgreifende Umstand, dass die verschiedenen Tonarten mit der Zeit jede ihren eigenen Duktus der Tonbewegung ausbildete. Nicht nur die Lage der Tropen innerhalb des Tonsystemes, sondern auch ihre Form wurde für jede einzelne Tonart charakteristisch ausgebildet. Während — wie wir sahen — das Neuma für jede Tonart ursprünglich dasselbe war, nur dass sich die Lage der Halbtöne bei den einzelnen Tonarten veränderte, ward allmählich dieser ursprüngliche Tropus für jede Tonart ein charakteristisch anderer, sodass man schon an den Tonwendungen des Tropus selbst ersah, welcher Tonart er angehörte, was bei den ursprünglichen Tropen des Hermanus Contractus, der Musica enchiriadis u. a. ohne besondere Bestimmung der Tonart nicht möglich war. Guido von Arezzo macht einen Vergleich zwischen Tropen und den Gesichts- und Charakterzügen der verschiedenen Nationalitäten (N S. I. 110). Aus der griechischen Musiktheorie schöpfte man die Lehre von dem Pathos der Tonarten, und so komponirte man für die eine Tonart in schreitenden gemessenen Tongängen, für die andere in hüpfenden jauchzenden Sprüngen[1]). Es wurde schliesslich strenge Forderung, sich dieser bestimmten, charakteristischen Wendungen für jede Tonart zu bedienen. Dadurch wurde natürlich die Tonschreibung des Neuma, die Neumation, ganz und gar mehrdeutig. Denn das Neuma, das in dem einzelnen Tone ein stufenweises Aufsteigen darstellte, bedeutete nun, auf einen anderen Modus angewendet, ein sprungweises Aufsteigen u. s. f. Das Lesen der Neumen ward dadurch gänzlich abhängig von den Tonformeln der acht Modi, die jeder Sänger durch den Usus gelernt hatte und die in verschiedenen Gegenden und zu verschiedenen Zeiten recht verschieden sind. Fast jeder Schriftsteller des 11. und 12. Jahrhunderts hat seine eigenen Tropen. Die Neumen waren so von diesem Usus abhängig, dass sie selbst Usus genannt werden[2]). Jeder deutete, je nach seiner Schule oder wohl gar nach seiner Meinung, die Neumen anders aus, und so erhoben sich denn überall jene bitteren Klagen über die Zersetzung der Tonschrift, von denen ich im ersten Theile der N. S. ausführlich gesprochen habe.

Vorzugsweise sind es aber fränkische Theoretiker, die diese Klagen führen. In Italien und Südfrankreich hatte man sich vor der immer mehr um sich greifenden Vieldeutigkeit der Neumen dadurch zu sichern gewusst, dass man die Zeichen cheironomisch nach Höhe und Tiefe ordnete, ein Verfahren, das ohne weiteres zur Linien-Neumation führte. Hierdurch haben sich namentlich die italienischen Neumen ihre Fähigkeit deutlicher Lesung erhalten, selbst gegenüber den buntesten und bewegtesten Melodien, die mit der

1) Gerb. Scr. II. 14a.
2) Johannes de Muris bei Gerb. Scr. III. 202.

Zeit aufgekommen waren. Im Frankenlande aber bediente man sich bis ins 13. Jahrhundert hinein der Neumen ohne jegliche Höhen-Anordnung. Die fränkischen Neumen bieten daher der Lesung so grosse Schwierigkeiten, dass sie jetzt nach unzähligen vergeblichen Versuchen für unentzifferbar angesehen werden.

Einer der grössten Fehler, der von allen Forschern bei ihren Entzifferungs-Versuchen ausnahmlos gemacht wurde, ist der, dass sie dabei von den fränkischen Neumen selber ausgingen, d. h. gerade mit der schwierigsten Aufgabe begannen.

Meist lauerte dabei der Gedanke an die Ursprünglichkeit des S. Gallener Antiphonares im Hintergrunde. Was es damit für eine Bewandtniss hat, habe ich gezeigt; ich habe aber auch nunmehr dargelegt, dass die Neumen — und zwar die fränkischen am meisten — ihren ursprünglichen Charakter, bestimmte Töne und Tonverhältnisse zu bezeichnen, unter dem Eindringen einer reicheren melodischen und völlig koncentischen Musik verlieren mussten. Ursprünglich nur recitativischen Gesangsweisen als Notenschrift dienend, waren die Neumen für ihre neue und ihnen fremde Bestimmung nur fähig, wenn neue Bezeichnungsmittel, wie Höhen - Anordnung und Liniensystem, hinzu traten. Wo dies nicht der Fall war, wie bei den fränkischen Neumen, da musste eine eingehende Theorie und Praxis vikarirend eintreten. Diese Theorie und Praxis muss man kennen, um sie zum Lesen der Neumen benützen zu können. Ohne sie bleiben die fränkischen Neumen so gut wie stumm, und deshalb konnte und kann auch das Neumen-Lesen nicht gelernt werden, wie man etwa die Mensural - Noten lesen lernt, bevor nicht die dazu gehörige Tradition der Kompositions-Lehre völlig klargelegt ist.

Leider ist ein Handbuch aller der einschlägigen Traditionen nicht auf uns gekommen, wohl auch niemals geschrieben worden. Dennoch finden wir sie verstreut und vereinzelt überall bei den Theoretikern, freilich häufig in einer für uns dunklen und oft räthselhaften Ausdrucksweise. Das macht die Entzifferung so überaus schwierig. Nimmt man dazu noch die überraschend schnelle Entwicklung der koncentischen Musik im 10.—12. Jahrhundert, die eine beträchtliche Verschiedenheit der Musik und der theoretischen Anschauungen in den verschiedenen Ländern und Gegenden und zu verschiedenen Zeiten mit sich brachte, so wächst die Aufgabe fast ins Ungemessene. Nicht ein System, sondern ein ganzer verwirrender Komplex in einander greifender Systeme scheint sich uns entgegen zu bauen, den zu beherrschen wir bisher wenigstens das Eine gewonnen haben: den festen Boden des geschichtlichen Urgrundes, aus dem alle diese neuen Systeme empor gewachsen sind. Die Psalmodie und ihr primitiv gefügtes Gerüst ist es, das wir als das Gerippe aller späteren Neumationen erkannt haben. Nicht willkürliche Neu - Erscheinungen sind die späteren Neumationen, sondern organische Gebilde, die sich um die Psalmodie krystallisirt haben. Die Regeln der Psalmodie können also in den späteren Neumationen nicht völlig vorloren gegangen, sondern sie müssen ihnen eingewoben und zu Grunde gelegt worden sein. Sie sind die Einschlagfäden des ganzen Gewebes.

## Siebentes Kapitel.

### Gegenseitiges Verhältniss der Neumen-Systeme.

Man kann mehrere unter einander in ihren Zeichenformen stark abweichende abendländische (lateinische) Neumen-Systeme unterscheiden, und zwar hat fast jedes Land seine besondere Neumation. Die wichtigsten sind: die italische (langobardische), provenzalische (südfränkische), fränkische (nord- und ostfränkisch, deutsch), spanische und irische. Von diesen giebt es dann wieder Spiel- und Abarten, je nach verschiedenen Zeiten und Gegenden.

Alle diese Systeme sind unter einander eng verwandt, der gemeinsame Ursprung aller ist gar nicht zu verkennen. Wie von dem lateinischen Alphabete sich die oft recht verschiedenartigen Buchstaben-Formen der westgothischen (spanischen), merowingischen, karolingischen, langobardischen Sprachschrift ableiten, so giebt es zu allen diesen abendländischen Neumen-Systemen nur eine einzige direkte Quelle: die **Ur-Neumation**, wie sie im Codex Amiatinus entgegentritt. Die Zeichen, die hier zur Verwendung kommen, sind dem alten Prosodien-System direkt entnommen, und kehren in allen Neumationen als Grundzeichen wieder. Aber die noch ziemlich schwankende Formgebung bewirkte auch eine Verschiedenheit der aus ihr hervorgehenden Neumen-Systeme. Erstens ist die Gestalt der Zeichen selbst im Codex Amiatinus nicht ganz fest; es werden nicht selten für die einzelnen Neumen zwei Gestaltungen des selben Zeichens verwendet und die Neumen zuweilen flüchtiger, zuweilen schärfer und eckiger geschrieben. So z. B. hat der Podatus einmal die eckige Form , ein anderes Mal die flüchtigere Gestalt oder . Ebenso hat der Circumflex zwei Formen: und , und so können wir hier eine zweite Parallele der Neumen mit der Sprachschrift anwenden. Wie in dieser sind in der Neumation des Codex Amiatinus doppelte Formen der Neumen vorgezeichnet: eine eckige, stark ausgeprägte, senkrecht stehende und scharf-kantige, kursive Form, und eine flüchtige, schräg-liegende, mehr kritzliche und dünne, kurrente Form. Die Kursivform finden wir weiter ausgebildet: besonders in den italischen (langobardischen) Neumationen und, stark vereinfacht und uniformer gestaltet, in der provenzalischen Neumation. Die Kurrentform aber haben die übrigen Neumen-Systeme zu ihrer Grundlage.

Zweitens beobachteten wir ein Schwanken des Codex Amiatinus hinsichtlich der cheironomischen Höhen-Anordnung der Neumenzeichen. Bald werden die Zeichen nach Höhe und Tiefe der Töne höher und tiefer gruppirt, bald laufen sie unterschiedslos in einer Reihe neben einander her. Auch dieses Schwanken spiegelt sich in der grundsätzlichen Verschiedenheit der Neumen-Systeme wieder: die italische und provenzalische Neumation führt die cheironomische Anordnung der Zeichen ganz systematisch durch, die übrigen bedienen sich einer solchen räumlichen Stellung der Neumen nicht oder wenigstens

nicht prinzipiell. Am meisten zeigt sich bei letzteren noch in der fränkischen Neumation das Streben nach Cheironomie der Neumen. Hier sind nicht selten einzelne Gruppen von Zeichen ihren Tonhöhen gemäss räumlich geordnet, namentlich bei den Verbindungen von Punkt und Strich (wie Climacus, Scandicus, Salicus, ferner Pressus, Punkt mit Quilisma u. s. w., Formen die ich alle später besprechen werde). Aber dies geschieht doch nur bei Zusammenfassung mehrerer Zeichen zu einem Ganzen. Ausserhalb solcher Gruppen-Bildungen ist cheironomische Schreibung selten und bietet sich nur mehr gelegentlich.

Natürlich ist keine dieser Neumationen unwichtiger als die andere. Dennoch werden wir uns hier vor allem dem italischen und fränkischen System zuwenden. Diese beiden sind schon der Anzahl ihrer Denkmäler nach die Hauptvertreter der beiden Klassen von Neumationen. Ihrer bediente sich das Mittelalter am meisten und die Theoretiker sogar fast ausschliesslich. Im übrigen werden sich kaum grosse Schwierigkeiten bieten, die anderen Neumen-Systeme zu entziffern, sobald diese beiden Neumationen klar vor unseren Augen stehen.

Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, dass die Erkenntniss des einen Neumen-Systems auch zum grössten Theile diejenige aller übrigen in sich fasst, da sie allesammt gemeinsamer Abstammung sind. Ich deutete schon oben auf den Fehler hin, den die Neumenforscher damit begingen, dass sie es bisher fast ausschliesslich auf die Untersuchung und Entzifferung der fränkischen Neumationen absahen. Wie aber die Existenz und Beschaffenheit des Codex Amiatinus beweist, kann man, geschichtlich gerechnet, das fränkische Neumen-System nicht als Ausgangspunkt für die anderen betrachten. Der wahre Erbe der ältesten Neumation des Amiatinus und ihre direkte Weiterbildung ist vielmehr, wie gezeigt, das **italische (langobardische) Neumen-System.** Wenn Romanus ein Antiphonar aus Rom nach S. Gallen brachte, so war es doch — wie sich von selbst versteht, — entweder in italischer Neumation geschrieben oder nach einer Vorlage in solcher Neumation gearbeitet. Die Vermuthung liegt nicht fern, dass sich Romanus für seine Reise ein Hand-Exemplar des Gregorianischen Gesanges angefertigt habe, das sich der möglichsten Knappheit befleissigte, um den Reisenden möglichst wenig durch seinen Umfang zu belasten. Die weitere Entwicklung der Amiatiner-Neumation hatte gewiss in den 90 Jahren, die inzwischen bis zu des Romanus Reise vergangen waren, ihre Fortschritte gemacht. Die Zeichen waren eckiger und grösser geworden, ein ganzes Antiphonar stellte also einen ziemlich umfänglichen Pergamentband dar; die Probe von italischer Neumation aus dem 9. Jahrhundert, die Gerbert in seinem Werke *De cantu et musica sacra* (Bd. II. Tab. XIII) aus einer Handschrift der Biblioteca Casanatense in Rom, neben anderen nicht viel jüngeren giebt, zeigt dies zur Genüge. Gestützt auf sein Gedächtniss und seine Kenntniss der Gesänge, — einen Ungeübten und Kenntnisslosen konnte der Papst zu so wichtiger politischer Mission nicht gebrauchen, — wird Romanus sein Hand-Exemplar, das ja nur ihm als Unterstützung zu seinem mündlichen Unterricht dienen sollte, so wenig weitschweifig gehalten haben, dass man es wohl als die Abbreviation eines italienischen Antiphonares ansehen kann. In diesem Sinne ist Nisards Vergleich der fränkischen Neumation mit der modernen Stenographie[1]) nicht ganz unzutreffend. Die Sängerschule von S. Gallen, die nach Romanus so herrlich emporgeblüht ist, bildete die

1) N. S. I. 21.

Tonschrift ihres Gründers gemäss den Bereicherungen des Gesanges weiter aus und verbreitete sie überall hin; aber der mündlichen Unterweisung hat diese Tonschrift nie entbehren können, eben weil sie unselbständig und nur ein ungenügendes Abbild ist einer italischen Vorlage, die autoritativ in sich selbständig, durch sich selbst verständlich war. Einer erfolgreichen Untersuchung des Prinzipes der fränkischen Neumation muss also eine Erforschung des Prinzips der italischen Neumation vorausgehen.

Was die italischen Neumen für das Verständniss der fränkischen besonders wichtig macht, ist die nachzuweisende unverkennbare Uebereinstimmung der wichtigsten Zeichenformen beider Systeme. Während aber die fränkische Neumation in ihrer jeweiligen tonlichen Bedeutung ein Buch mit sieben Siegeln zu sein scheint, ist bei der italischen durch die Höhen-Anordnung der Zeichen der melodische Faden leicht erkennbar. Somit sind wir in den Stand gesetzt die fränkischen neumirten Stücke mit solchen italischen in Vergleich zu setzen und an deren Hand zu prüfen, welche gleichzeitig oder gar früher entstanden und trotzdem für uns lesbar sind. Es bleibt nur die wenig schwierige Aufgabe zu lösen, dass man bis in die kleinsten Züge hinein genau die Entsprechungen der Zeichen italischer Neumation einerseits und fränkischer andererseits feststellt und die vorhandenen Abweichungen mit ihren Gründen klarlegt. Sobald man im Stande ist, jede fränkische Neumation in italische umzuwandeln oder sozusagen zurückzubilden, kann man jene ebenso leicht lesen als diese. Diese Methode der Umformung zu ermöglichen wird einen nicht unwesentlichen Theil unserer weiteren Aufgaben ausmachen.

Was die **provenzalischen Neumen** angeht, so bieten sie für unsere nächstfolgenden Untersuchungen weniger Interesse dar. Ihre Formen sind zu wenig differenzirt, um aus ihnen selbst mehr als den blossen melodischen Faden der Gesänge zu erkennen. Fast alle Zeichen der italischen Neumation werden hier in uniforme Punkte aufgelöst. Unterschiedslos laufen diese Punkte dahin, neben einander gestellt, über und unter einander gruppirt, und nur selten unterbricht diese Einförmigkeit ein oder das andere Zeichen von ein wenig charakteristischerer Gestalt. Die beste Gelegenheit zu einem massgebenden Vergleiche der italischen mit den provenzalischen Neumen bieten jene Partien in der jüngeren Neapolitaner Handschrift der Klagelieder Jeremiae dar, die in provenzalischen Punkt-Neumen geschrieben sind (vgl. oben S. 30), da der tonliche Inhalt hier wie dort genau derselbe ist. Man kann durch blosse Vergleichung feststellen, welche Zeichen der provenzalischen Neumation denen der italischen entsprechen. Indessen kann ich hier von einer solchen Vergleichung absehen, da Dom Pothier in seinen *Mélodies Grégoriennes* (1881. S. 69) die Zeichen der provenzalischen Neumation bereits genügend besprochen hat, und man ausser vielen Denkmälern provenzalischer Neumation auch ein gutes Facsimile aus den Klageliedern der jüngeren Neapolitaner Handschrift in der *Paléographie musicale* (Band II. Tafel 24) findet.

Was die **spanischen Neumen** betrifft, so haben spanische Gelehrte den Versuch gemacht, ihre Entstehung aus dem westgothischen Sprachalphabet abzuleiten. Ich habe an anderem Orte[1]) bereits diese Meinung zurückgewiesen. Wenn die spanische Tonschrift wirklich aus der westgothischen Sprachschrift ihren Ursprung genommen hätte, so würde sie auch nur in Spanien entstanden sein können, weil letztere nur dort bekannt und in

1) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band IV. (1888) S. 274 f.

Gebrauch waren. Da die spanischen Neumen aber mit den fränkischen eine unverkennbare Aehnlichkeit haben, so würden, falls jene Behauptung richtig wäre, die fränkischen Neumen von den spanischen abzuleiten sein. Ist dies an sich schon unwahrscheinlich, so widerspricht dem direkt die Thatsache, dass die spanischen Neumen erst im 10. Jahrhundert auftauchen[1]), die fränkischen aber zum mindesten nicht später auftreten und wahrscheinlich schon früher bekannt waren. Dass Verhältniss ist also eher umgekehrt. Sicher aber müsste erst nachgewiesen werden, dass Spanien zu jenen Zeiten überhaupt auf die übrigen Länder einen tiefer greifenden musikalischen Einfluss ausgeübt hat. Auch in dieser Neumenschrift besitzen wir die Klagelieder Jeremiae aus früher Zeit, nämlich aus dem 10. Jahrhundert, in einer Handschrift der Kathedrale zu Toledo.

Ueber eine spezifisch **englische Neumation** ist bisher nichts bekannt geworden. Die vortreffliche und reiche englische Sammlung von Neumenproben aus englischen Bibliotheken *The musical notation of the middle ages . . . prepared for the membres of the plainsong and mediaeval music society*[2]) lässt auch das Bestehen einer solchen nicht vermuthen. Dennoch hat England einen gar nicht unwesentlichen Antheil an der Geschichte der Neumen. Denn das älteste Denkmal lateinischer Neumation ist ja die Amiatiner-Bibel, deren Entstehung wir dem Iren Ceolfrid zu verdanken haben. Nachdem der Mönch Augustin als Missionar des Papstes Gregor I. das Christenthum, und um 680 der Archicantor der Peterskirche, Johannes, als Abgesandter des Papstes Agatho den römischen Gesang in England eingeführt hatten, wurde nach Bedas *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (geschrieben gegen 731) der *cursus canendi* ebenso wie an S. Peter in Rom gehandhabt. Besonders waren es die irischen Mönche, die in musikalischer wie kirchengeschichtlicher Bedeutung direkt mit Rom konkurrirten und durch ihre Missionare und Gelehrten mehrere Jahrhunderte hindurch einen nachhaltigen Einfluss namentlich auf England und Deutschland ausgeübt haben. Der Archicantor Johannes war ein Zeitgenosse Ceolfrids, beider Schüler ist Beda, dessen Kirchengeschichte für die englische Musik eine wichtige Quelle ist, und dem man sogar — was sein musikalisches Ansehen beweist — zwei Bücher de musica[3]) zugeschrieben hat. Der irischen Schule entstammt u. a. auch der nur ein Menschenalter jüngere Alkuin[4]), dessen kleine Musikabhandlung zuerst von der Eintheilung der Tonarten in authentische und plagale Kunde giebt. Die Synode von Cloveshoe 747 sagt nun ausdrücklich: Die Festtage des Herrn sollen in allen Stücken, auch in Bezug auf Gesang „nach dem Exemplar gefeiert werden, das wir schriftlich von der römischen Kirche bekommen haben“, und die Litanien (litaniae, rogationes) sollen „nach der Weise der römischen Kirche“, an den drei Tagen vor Himmelfahrt aber „nach der Weise unserer irischen Vorfahren“ begangen werden[5]). Wenn also der römische Gesang und seine schriftliche Tradition für die irischen Klosterschulen

1) S. Riaño, Critical and bibliographical notes on early Spanish music. London 1887. S. 11 ff.

2) London 1890. Vgl. meine Besprechung dieses Werkes in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band VI. (1890) S. 424 ff.

3) Abgedruckt bei Migne, Patrologiae cursus, Band 90.

4) Beda † 735, Alkuin * um 735.

5) S. Willibald Nagel, Geschichte der Musik in England, Th. I., Strassburg 1894 S. 19. — Mansi, Sacrorum conciliorum nova . . . collectio. Florenz 1765. — Bischof Hefele, Conciliengeschichte, Freiburg i. Br. Band III. 1859.

durchaus in erster Linie standen, so war doch — wie dies W. Nagel mit Recht besonders hervorhebt, — die Vorliebe für einheimischen Gesang unausrottbar, und ihr wurden selbst von den Synoden Konzessionen gemacht.

Wir finden nun die höchst interessante Erinnerung an eine eigene **Neumation der Iren** im 16. Jahrhundert. In den *Historical memoirs of the irish bards* von Joseph C. Walker (London 1786, Appendix No. 3, S. 29 ff.) theilt William Beauford in einem *Essay of the practical accents of the Irish* dieses eigenthümliche Neumensystem mit[1]). Es ist, wie alle Neumenschriften, nur für Gesang bestimmt. Die Original-Handschrift ist in Irisch und schlechtem Englisch im 16. Jahrhundert abgefasst. Der beliebten Leugnung alles dessen, was an Traditionen des alten Bardenthumes auf die Jetztzeit gekommen ist, kann ich mich diesen Mittheilungen gegenüber nicht anschliessen; denn die darin vorgetragenen Lehren setzen einen Einblick in die Grundlagen der Neumen-Geschichte voraus, den man dem 16. Jahrhundert gar nicht zutrauen kann, da sich damals Niemand um die Neumen bekümmerte, geschweige denn nach ihrem Ursprunge forschte. Es muss, wie ich näher zeigen werde, thatsächlich eine damals schon viele Jahrhunderte alte Ueberlieferung bestanden haben. Das alte irische Neumen-System ist nur ein Nachhall der Lehre von den antiken Prosodien.

Auch das irische Neumen-System kennt einen »Mittelton«, von dem aus es seine Tonbewegungen misst. Dieser Mittelton heisst *Ceol* (d. i. Ton) und bleibt meist unbezeichnet. Sein ursprüngliches Zeichen ist ein senkrechter Strich |. Von ihm aus steigen die Accente auf oder ab.

I. Klasse. 1. Der *Akut* oder *Ardceol* / zeigt ein Steigen vom Mitteltone aus um eine Terz an. (Doppelt gesetzt // bedeutet er das Steigen um eine Oktave).

2. Der *Gravis* oder *Basceol* \ deutet ein Fallen vom Mitteltone um eine Terz an (doppelt gesetzt \\ eine Sext). Mithin steht *Akut* zum *Gravis* im Verhältniss einer Quinte, und mit dem *Ceol* oder Mittelton geben beide einen Dreiklang an. Der Gravis steht stets auf der kürzesten Silbe des Wortes, die übrigen Accente aber auf der längsten.

3. Der *Circumflex* oder *Circeol* steht nur auf langem Vokal oder Di- und Triphthong und hat verschiedene Formen und Bedeutungen, je nach dem Vokal oder Diphthong, auf dem er steht. a) Die Form ∩ bezeichnet einen Terzensprung abwärts von der Tonstufe des Gravis an gerechnet (zuweilen einen Quartensprung). Das Zeichen steht auf *eu, iu, ao, oi*. b) Das Zeichen ∧ bedeutet einen Terzensprung von der Tonstufe des Akut aus aufwärts (zuweilen einen Quartensprung); es steht auf *ieu, aoi, ei*. c) Die Form ↗ bezeichnet eine Tonbewegung vom Mittelton zur Oberterz auf- und zur Unterterz abwärts. Das Zeichen steht auf *ea*.

In diesen drei Zeichen des Akut, Gravis und Circumflex haben wir es mit der ersten Klasse der griechischen Prosodien, den **Tönen**, zu thun. Sämmtliche Zeichen sind uns bereits bekannt, es sind die nämlichen, als die jener drei antiken Prosodien. Vom Akut und Gravis ist dies ohne weiteres klar; das Circumflex-Zeichen hat drei uns ebenfalls bereits bekannte Differenzirungen: die runde (halbzirkelförmige) und die eckige (dachförmige), nebst einer abgekürzten dachförmigen Gestalt, der wir im Codex Amiatinus bereits begegneten, besonders in der Formel des aufgelösten Circumflex ↗↘ (vergl. z. B. oben Seite 11).

II. Klasse. Zu den Zeichen des Circeol werden auch folgende beiden offenbar fälschlich gerechnet: 4. ⌒ bedeutet einen Sekundenschritt aufwärts; und 5. ⌒ bezeichnet einen Sekundenschritt abwärts. Beide Zeichen sind ganz augenscheinlich nichts anderes, als die beiden Vertreter der **Spiritus** (Pneuma)-Gruppe. Das erste Zeichen ist der Spiritus asper des Codex Amiatinus (s. oben S. 7), und das zweite ist der Circumflex der unbetonten Silbe (s. ebenda). Ihre Bedeutung ist hier die gleiche, als im Amiatinus.

1) Fétis, Histoire générale de la Musique, Band IV. 1874. S. 379 ff. giebt davon eine ganz irrige Darstellung.

III. Klasse. Das irische Accent-System scheidet seine sämmtlichen Zeichen nur in zwei Klassen: in die Ceol's (Töne), die wir soeben besprochen haben, und in die *Annàl* (englisch *breath)*, d. i. Athem, Hauch. In der letzten Gruppe haben wir es offenbar dem Namen nach mit den Spiritus (Hauch)-Zeichen des antiken Prosodien-Systems zu thun; der Bedeutung nach aber ist es vielmehr die antike Klasse der **Tempus** (Zeit)-Zeichen. Es hat also hier eine Verwechselung der ursprünglichen Klassifizirung stattgefunden: Die Zeit-Zeichen verloren ihren Namen, und nahmen dafür den der Hauch-Zeichen an, die sodann unter den Circumflex mit eingereiht wurden. Während die bisher besprochenen Zeichen über den Sprachsilben stehen, nehmen diese *Annàl* unter der Textlinie Platz, und zwar: 6. Das Zeichen der Länge ist, wie im antiken Prosodien-System, ein Querstrich –. Er bedeutet eine ganz ausgesprochene Länge, die längste Länge. Daneben giebt es noch ein Zeichen für eine Länge, die nur die Hälfte der ersteren bedeutet, in dieser Form ⌐. 7. Die Kürze bleibt unbezeichnet; das antike Kürzezeichen ∪ oder O ist also in Wegfall gekommen. Daneben giebt es aber auch eine Kürze, die nur die Hälfte der ersteren enthält, mit dem Zeichen ⌒. Es scheint mir in diesen irischen Zeit-Zeichen der Keim zu den Figuren der späteren Mensur-Bezeichnungen für Longa ⌐, Brevis –, Semibrevis ⬥ (aus O) und Minima ⌠ zu liegen, eine Vermuthung, die musikgeschichtlich viel Wahrscheinlichkeit in sich birgt, wie ich an anderem Orte zeigen werde.

Bis in die kleinsten Züge hinein weist dieses irische Zeichen-System auf die antiken Prosodien zurück; aber was es besonders wichtig für unsere Untersuchungen macht, ist, dass wir in ihm das Mittelglied zwischen dem antiken Prosodien-System und den Neumen des Ceolfrid[1]) in der Amiatiner-Bibel zu erblicken haben: dieselben Zeichen in einer überraschend ähnlichen Formengebung und im wesentlichen mit derselben musikalischen Bedeutung hier wie dort. Es gebührt sich daher, diese Thatsache bei unseren folgenden Untersuchungen im Auge zu behalten.

Eine ganz merkwürdige Übereinstimmung mit dem irischen Zeichen-System zeigt folgendes lateinische Accent-System, das derselbe Beauford a. a. O. mittheilt[2]). Die Klasse der *Toni* wird hier in vier Zeichen geschieden: *Acutus, Modicus, Gravis, Circumflexus.* Der *Modicus* ist der Mittelton und wird bezeichnet mit einem senkrechten Striche |. Der *Akut* / steigt eine Terz über, der *Gravis* fällt eine Terz unter den Modicus. Ein Punkt bezeichnet das Steigen oder Fallen um eine Sekunde über oder unter den Akut oder Gravis, je nachdem der Punkt über oder unter diese Zeichen gesetzt wird. Man könnte also alle 7 Töne einer Tonleiter mit den beiden Zeichen Strich und Punkt in folgender Figur notiren: .\·|·/. Die Dreiklangstöne aufwärts wurden dargestellt durch die Figur \|/, abwärts durch die Figur /|\. Letztere Figur konnte man auch durch das runde Zeichen des Circumflex ∩ ersetzen, erstere durch den dachförmigen Circumflex ⌃. An Zeit-Zeichen (Pneuma oder Neuma genannt), die unter die Textsilben gesetzt wurden, hatte man vier: a) *Largus* (doppelte Länge) =, b) *Longus* (einfache Länge) –, c) *Brevis* ∪ und d) *Semibrevis* (doppelte Kürze) O unter und ⌣ über der Textsilbe.

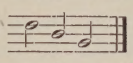
Bei dem Mangel der Quellen-Angabe für dieses lateinische System werden wir allerdings gut thun, es mit grosser Vorsicht aufzunehmen. Aber wir besitzen sogar ein positives und unverwerfliches Zeugniss dafür, dass jenes irische Zeichen-System nicht etwa eine fälschende Entlehnung oder Anlehnung an dieses angebliche lateinische ist.

---

1) Ein merkwürdiger Zufall, wenn nicht mehr, liegt in diesem Namen, denn er bedeutet nichts anderes, als »der Tönebewahrer«. Auffällig ist jedenfalls die Bezeichnung »Ceolfridus Anglorum« in der Weihinschrift des Amiatinus; sie scheint mir auf eine spätere Beilegung des Namens hinzuweisen, was in jener Zeit und bei jenem Volke etwas ganz gewöhnliches war.

2) Leider giebt der Verfasser keine nähere Auskunft über seine Quelle; er cirtirt öfter Guarinus Veronensis, de arte punctandi. Varino aus Verona, einer der bedeutendsten Humanisten, lebte 1370 bis 1460 und schrieb ein Compendium grammaticae graecae, gedruckt in Ferrara 1509. Oder sollte vielleicht ein Guarinus gemeint sein, den Joh. Cotto als *in musica subtilis* nennt (Gerb. Scr. 258b), von dem mir aber keine Schrift bekannt ist.

In einem alten Druiden-Werke findet sich nämlich folgende Stelle[1]), die um so wichtiger für vorliegende Frage ist, als diese Tradition aus dem französischen Welschland stammt. »Gott formulirte seinen Namen, als er ihn aussprechen wollte, in dieser Figur: /|\. Alle Dinge erhoben sich zum Leben (d. h. zum schriftlichen und dadurch ewigen Dasein), und in der Begeisterung ihres Daseins riefen sie immer und immer wieder: /|\. In diesen »drei Strahlen der Sonne« schrieb *Menryw ab Teirg Waedd* d. i. *Menu*, alles Wissen der Welt, nur den Namen Gottes lehrte er nicht, er schrieb ihn nur in den drei Sonnenstrahlen. Diese legte er dem ganzen bardischen Alphabete zu Grunde, das zuerst aus zehn Zeichen, später aus 16 Charakteren bestand. Dieser Name der Gottheit war ruhig und süss, er erklang melodisch[2]). In ihm ist alles Geheimniss (des Lebens und Gesanges) enthalten. Er ist unaussprechbar (eben weil er nicht gesprochen, sondern gesungen wurde), aber später legte man ihm die vokalische Bedeutung von O I U, auch O I O und O I W bei.«

So tönt es raunend zu uns herüber. Der Kern der mystischen Worte ist für uns jetzt leicht erkennbar. Denn dieses Schriftsymbol des unaussprechlichen Gottes /|\, das »süss und melodisch erklingt«, ist ja nach den nüchternen Mittheilungen jener Handschrift des 16. Jahrhunderts nichts anderes, als die Tonbezeichnung des Dreiklanges  oder . Den Kelten war, — nach einer Anzahl von verschiedenartigen Belegen muss man dies annehmen — der Akkord schon im frühen Mittelalter nicht unbekannt, und wenn man den Tönen später Vokale zum Singen unterlegte, so thaten das die christlichen Sänger mit ihrem A E U A und E U O U A E ebenfalls. Sicher verliert dieses Stück Druiden-Religion durch die musikalische Lehre von den irischen Prosodien an Mysticismus, und umgekehrt gewinnt letztere durch erstere an Glaubwürdigkeit. Beide Zeugnisse, unabhängig von einander aus der Überlieferung geschöpft, stützen sich gegenseitig. Zugleich geht aus beiden das hohe Alter der irischen Neumation klar hervor. Diese selbst aber ist eine Frucht der klassischen Bildung der früh-mittelalterlichen Mönche; ihre Grundlage ist das antike Prosodien-System und ihre Bestimmung und Bedeutung dieselbe, als die der Neumen.

Ihre Lehren, die Regeln Benedikts, ihren Gesang und ihre Schrift trugen die irischen und angelsächsischen Missionare nach Deutschland herüber. Während die Angelsachsen sich den stammverwandten Sachsen und Friesen zuwandten, sahen die irischen Mönche besonders in den Baiern und Allemanen den Gegenstand ihrer Kultur-Arbeit. Die grössten und vorzüglichsten Klöster am Oberrhein und in der Schweiz waren irische Gründungen. Fridolin, Gallus, Columban, Pirmin, Rupert, Emmeran, Korbinian — sie alle sorgten dafür, dass irische Bildung, irische Gesangskunst und Musik in Deutschland festen Fuss fassten. Die wichtigste Gründung dieser Art ist das Kloster S. Gallen, zu dem im Anfang des 7. Jahrhunderts Gallus den Grund legte. Bis ins 10. Jahrhundert hinein blieb das Kloster in steter Beziehung zum Mutterlande, und namentlich ist der Einfluss irischer Schreibkunst an den noch erhaltenen Handschriften der Stiftsbibliothek deutlich erkennbar[3]). Ein Wunder wäre es geradezu, wenn allein die Tonkunst und Tonschrift von irischem Einflusse unberührt geblieben wäre[4]). Dass die fränkische Neu-

1) Études historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie par Ernest David. Paris 1884. S. 26 ff.

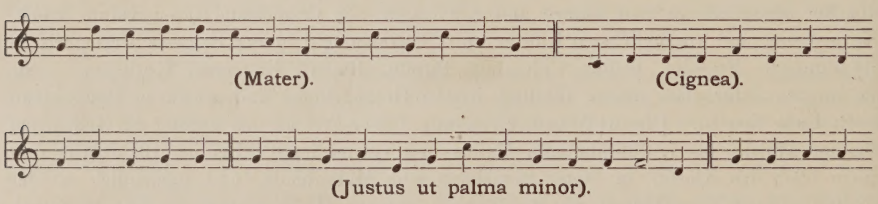
2) Man vergleiche dazu die Bemerkungen über das hebräische Neima (Süssigkeit und Neuma) N S. I. 31 f.

3) Vergl. Gustav Scherer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von S. Gallen, Halle 1875.

4) Als Kuriosum will ich hier einer eigenthümlichen Verwendung der Neumenschrift Erwähnung thun. Die Stiftsbibliothek von S. Gallen besitzt unter No. 242 eine Handschrift der *Aenigmata Aldhelmi*. Aldhelm, von dem wir auch einen Musiktraktat besitzen (in Migne's Patrologia abgedruckt), war Abt von Malmesbury in Essex († 709). Seine »Räthsel« sind in Hexametern abgefasst. Da in den Versen die

mation ihre endgiltige Ausbildung in den bairischen und allemanischen, also ursprünglich irischen Klöstern erhalten hat, vor allem aber in S. Gallen, steht ausser Zweifel. Wir haben aber nunmehr zwei beeinflussende Richtungen in der Entwicklung der fränkischen Neumation nachgewiesen: die eine von Italien, die andere von Irland ausgehend. Das fränkische Neumen-System trägt die Spuren dieser Einflüsse an sich. Was vor allem die irische Neumation auszeichnet, ist der Umstand dass, wie wir sahen, die Grundlage der irischen Zeichen ein akkordisches Verhältniss der Töne zu einander ist. Die Zeichen der Virga (als Acut, Mittelton und Gravis) stehen der Reihe nach im Terzenverhältniss zu einander, und ebenso bezeichnen die verschiedenen Formen des Circumflexes akkordische Tonbewegungen. Das ausgesprochene akkordische Wesen dieser Neumen kann nicht ursprünglich sein. Wenn auch die irische Volksmusik den Akkord kennen mochte, der Gregorianische Gesang kannte ihn nicht; dieser war vielmehr wesentlich auf diatonische Fortschreitungen gegründet. Aber der musikalische Gegensatz musste ins Ohr fallen, und wenn überhaupt die S. Gallener und andre fränkische Gesangs-Schulen von den Iren auch in musikalischer Hinsicht beeinflusst wurden, so musste gerade solch derber Gegensatz sich in dem Ergebniss dieses Einflusses bemerkbar machen.

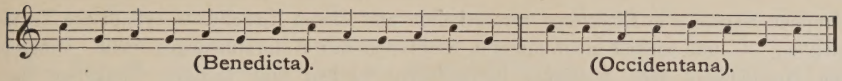
In der That wird uns das im 11. Jahrhundert ausdrücklich bezeugt. Aribo Scholasticus sagt, die Langobarden (Italiener) lieben mehr ein stufenweises, diatonisches Fortschreiten beim Gesange, die Deutschen aber mehr die melodischen Sprünge[1]). Aber auch die kontrolirbaren Erzeugnisse praktischer Musik, wie namentlich die Sequenzen Notkers beweisen dies aufs Deutlichste. Neben akkordischen Sprüngen ist hier ganz charakteristisch, weil immer wiederkehrend, das stereotype Überspringen der unteren Stufe der Halbtonschritte (e, h), sodass ein kleiner Terzensprung entsteht. Hierfür nur wenige Proben aus der grossen Masse von Belegen[2]):

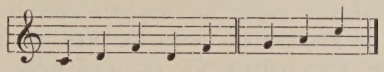


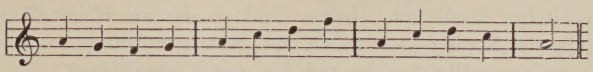

syntaktische Zusammengehörigkeit der Wörter nicht immer leicht zu erkennen ist, sind die getrennten zusammengehörenden Wörter jedesmal durch gleiche Neumen-Zeichen für den Leser oder Schüler kenntlich gemacht, sodass das ganze Werk aussieht, als ob es neumirt wäre; so beginnt es: Arbiter aetherio jugiter qui tegimine sceptra Lucifluumque simul coeli regale tribunal Disponis . . ., wo also zu konstruiren ist: Arbiter qui jugiter disponis — aetherio tegimine sceptra u. s. w. Anselm Schubiger, der in seiner »Sängerschule von S. Gallen« (No. 1. vergl. S. 6 f.) ein Faksimile davon bringt, erblickt darin in der That eine Neumation; wie man sieht, irrthümlicher Weise. Diese Verwendung der Neumen ist aber deshalb für uns nicht ohne Interesse, weil sich darin die syntaktische Natur der Neumen wiederspiegelt.

1) Gerb. Scr. II. 212b. Omnes (neumae) saltatrices laudabiles, et tamen nobis generosiores videntur, quam Langobardis; illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur. Aribo widmete sein Werk dem Bischof Ellenhard von Freisingen, der 1078 starb.

2) Nach Schubiger, Sängerschule von S. Gallen 1858, Exempla.




Man findet Belege dazu in jeder Sequenz Notkers fast ohne Ausnahme. Ganz besonders häufig aber sind Anfänge, wie dieser:  denen wir sogleich weiter begegnen werden. Man weiss, das die irische und schottische Musik sich durch eben dasselbe Auslassen der unteren Halbton - Stufe auszeichnet und auf die sogenannte pentatonische Skala ihre Melodien aufbaut. Die älteste dieser Art, und wohl überhaupt die älteste bekannte gälische Melodie, aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, weist die Pentatonik bereits in ausgeprägtester Form auf[1]):



Aber dieser Gebrauch scheint für die keltische Rasse überhaupt charakteristisch zu sein. Johannes Cotto (im 11. Jahrhundert) kennt diese Erscheinung und giebt darüber eine beachtenswerthe Erklärung ab[2]): „Oft geschieht es durch Ungeschicklichkeit der Sänger, dass sie unter anderen Verschlechterungen der Gesänge auch Halbtöne hervorbringen, wo sie nicht hingehören, und sie vernachlässigen, wo sie es nicht sollten. Freilich ist es bekannt, dass harte und ungebildete Menschenstimmen die Halbtöne so viel wie möglich vermeiden. Diejenigen aber, die biegsame Stimmen besitzen, ergötzen sich gerade an den Halbtönen am meisten, so sehr, dass sie zuweilen dort Halbtöne anbringen, wo man sie nicht anbringen dürfte, was in vielen Antiphonen des vierten Tones zu Tage tritt[3])."

Wir wissen aus vielfachen Zeugnissen mittelalterlicher Schriftsteller, dass die fränkischen und gallischen Sänger nicht eben bewegliche Kehlen hatten und es ihnen sehr schwer fiel, den Gesang der Griechen und Römer nachzuahmen. Vogelkrächzen und Gänsegeschnatter, den Berg herabrollende Lastwagen u. a. Schmuckwörter lieferten den Südländern ihre Bezeichnungen für den fränkischen Gesang. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass ein tief-einschneidender Unterschied zwischen südlichen und nordischen Sängern in der Ausführung des feineren Gesanges beruhte, wie er besonders von den Griechen ausgebildet worden war. Jene Tropen mit ihren ausgedehnten Koloraturen waren den nordischen Kehlen platterdings unmöglich zu singen. Wenn schon die Italier

1) Man sehe das Nähere in meinem Aufsatz Vierteljahrsschrift für Musikw. 1890. S. 425 ff.

2) Gerb. Scr. II. 258b. Kurz zuvor thut er jenes Guarinus Erwähnung, von dem oben (S. 68 Anm. 2) die Rede war.

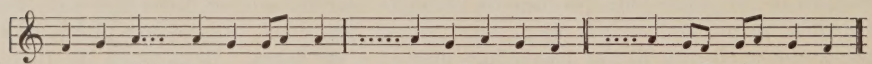
3) Noch heute wird in der griechisch-slavischen Kirche beim Einstudiren der Gesänge auf den Halbtonschritt dadurch besonders aufmerksam gemacht, dass der Lehrer die Hand ballt, sobald ein Halbton eintritt, weil er schwieriger zu treffen ist. Joh. de Castro, Methodus cantus ecclesiastici graeco-slavici, Romae 1881 S. 36: Quoniam intonatio sonorum est res difficillima musicae, ideo opus est adhibere omnia media ad eam faciliorem reddendam. Sic ex. gr. quando canitur intervallum semitoni, quod suavius ac tritius est quam intervallum toni (quia distantia illius minor est quam huius) magister id notare faciet claudendo manum si occurrat semitonus, eamque aperiendo si occurrat tonus. Potest etiam levare manum progressive quando soni ascendunt, et demittere quando descendunt. Hier ist also ein ganzes System der Cheironomie vorhanden. Vergl. auch Franz Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst, Charlottenburg (Berliner Diss.) 1896, S. 12.

die Gruppen-Neumata in Einzeltöne zerstückelten und diesen Einzeltönen syllabische Texte unterlegten, — um wieviel mehr mussten wohl den des Koloratursanges noch weniger fähigen Nordländern jene flüssigen, beweglichen, kecken und üppigen Tongänge der Griechen schwer fallen! Verhielten sich Pambo und Nilus und andre Konservative des früheren Mittelalters gegen die üppigen griechischen Troparien ablehnend aus Prinzip, so mussten die Franken aus Natur-Nothwendigkeit grossentheils darauf verzichten.

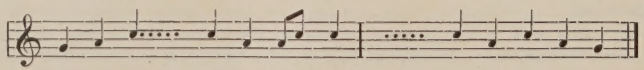
Selbst Odo von Clugny, der doch sonst griechischer Musikanschauung nicht abgeneigt ist, tadelt „die fehlerhafte und allzu kecke und überfeine Melodiebildung, die mehr Halbtöne erstrebt, als das gewöhnliche diatonische Tonsystem aufweist“ und meint, solches müsse man lieber verbessern als nachahmen. Nach zwei Ganztönen dürfte (im Tonsysteme) nichts andres folgen, als ein Halbton und nach einem Halbton nichts anderes, als zwei Ganztöne[1]). Hiermit lehnt sich Odo ganz nachdrücklich gegen das chromatische Wesen der griechischen Musik auf. Immer sind es also die Halbtonschritte, gegen die sich Kehle und Ohr der Nordländer sträuben und die man möglichst zu beschränken sucht.

Hier ist es nun wichtig, dass wir bei den Cisterziensern, die im Besitze der echten Tradition des altchristlichen Gesanges d. h. der Psalmodie zu sein behaupteten, folgende Regeln über die Psalmodie und die kleine Doxologie aufgestellt finden: Den Schluss des Seculorum gestalte man je nach dem Anfange der Antiphonen verschieden, damit sich die Antiphone besser an die Psalmodie anschliessen könne. So entstünden die verschiedenen Differenzen, die aber die Natur der Tonarten eher verwischten, als sie klar ausprägten. Eigentlich sollte für eine jede Tonart nur eine einzige „Differenz“ vorhanden sein[2]). (Dies bestätigt vollauf unsere im 5. Kapitel dargelegten Anschauungen). Bei den Komma-Kadenzen (hier puncta oder flexiones und metrum genannt) wird, wenn im Tonsystem unterhalb des Tonus currens (Dominante) ein Ganzton liegt, der Tonfall auf diesen gemacht; wenn aber ein Halbtonschritt unterhalb des Currens liegt, dann nimmt die Kadenz die Unterterz oder die Obersekunde zu Hilfe.

Auf dieser Regel beruht nun ein wesentliches Hilfsmittel für die Entzifferung der recitativischen Neumationen. Denn damit ist ausgesprochen, dass bei der Verlegung des Currens von *a* nach dem Tone *c* (oder *f*) sich auch die ganze Recitations-Melodie ändern musste. Nunmehr muss die Melodie des Recitatives:




z. B. im 3. und 8. Kirchentone sich verwandeln in die Melodie:



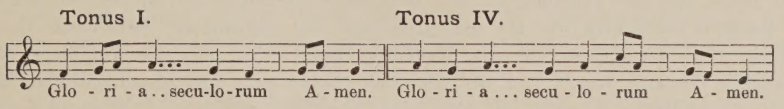
weil ja unterhalb des Currens der Halbtonschritt *h-c* liegt, der nicht in Verwendung treten darf.

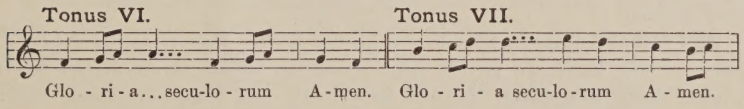
1) Gerb. Scr. I. 272.

2) S. Bernhard (oder vielmehr sein Mitarbeiter Guido Augensis), De arte musica bei E. de Coussemaker, Scriptores II. 150 ff. Näheres siehe auch Utto Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1889. S. 6 ff.

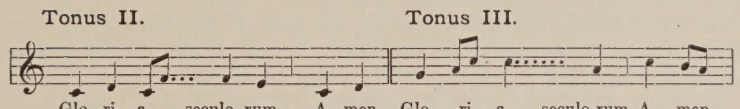
Was hier klipp und klar ausgesprochen wird, findet sich in der Praxis schon lange vorher bei Hucbald und den übrigen fränkischen Theoretikern durchgeführt, wie ihre Beispiele der Psalmodie und des *Seculorum* beweisen. Man vergleiche die Formeln des Gloria in Hucbalds Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, im Tonale des Elias Salomo und bei anderen mittelalterlichen Schriftstellern, oder auch im heutigen Graduale, und man wird überall dem Bestreben, dem Halbtonschritte auszuweichen, begegnen. Ich gebe im Folgelnden die Gloria-Formeln nach dem Tonale des S. Bernhard. Man kann gemäss der gegebenen Regel die Gloria seculorum sämmtlicher acht Kirchtöne in zwei Gruppen scheiden, in diejenige mit einem Ganzton und in die mit einem Halbton unterhalb des Tonus currens, welch letzterer natürlich ausgelassen wird:

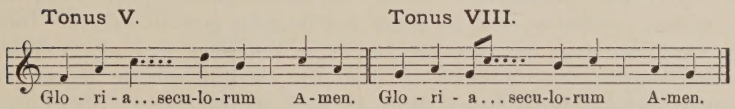
Gruppe I.




Gruppe II.




Was für das liturgische Recitativ galt, das galt aber im Wesentlichen für allen späteren liturgischen Gesang, und so ist denn diese Regel von nicht geringer Tragweite für die Untersuchung der fränkischen Neumen. In der italischen Neumation sehen wir ein bestimmtes Gesetz dieser Art nirgends angedeutet. Die nächste Folgerung dieses, wie es scheint keltischen Gesetzes von der Vermeidung des Halbtonschrittes werden wir im Weiter-Verlauf unserer Studien zu ziehen haben.

## Achtes Kapitel.

### Die Kadenzen.

Die Melodik des christlichen liturgischen Recitatives beruht, wie wir sahen, in erster Linie auf den Tonfällen an den Interpunktions-Stellen, d. h. auf den Kadenzen. Das Recitativ erkannten wir als die Grundlage des gesammten christlichen Gesanges. Folglich muss die Lehre von den Kadenzen das Gerüst und die Grundlage für die christlichen Gesänge sein. Von der Kadenzen-Lehre geht alle abendländische Melodik aus; ihre stereotypen Formeln hat selbst eine zweitausendjährige reiche Entwickelung nicht verwischen können.

Drei Haupt-Kadenzen lernten wir kennen ausser dem Gruppen-Neuma, das nur uneigentlich zu den Kadenzen gehört, zum wenigsten später zu einem fast selbständigen *Finale,* einer *Coda* ausgebildet worden ist[1]). Die drei Haupt-Kadenzen sind: 1. das Komma, das bei den leichtesten Einschnitten der Melodie eintritt und dessen Tonformel demgemäss in einer nicht-abschliessenden aufsteigenden Stimm-Bewegung besteht; 2. das Kolon, das einem Punkte im Gesanges-Texte, der indessen noch nicht völlig abgeschlossen ist, entspricht; seine Tonbewegung ist absteigend; 3) der Punkt, der einen Gesang durch eine ausgiebigere auf- und absteigende Form völlig abschliesst.

Wir sahen, dass die spätere mittelalterliche Gesangs-Komposition sich an gewisse Tonarten band; jedes Gesangstück musste die einmal gewählte Tonart festhalten und scharf ausprägen, wollte es nicht als falsch und irregulär getadelt werden. Dies Gesetz gilt noch heute, und zwar fast noch strenger als im Mittelalter; und wie in der modernen Komposition besonders die Kadenzen auf einen Ton hinzielen müssen, der zu der Tonart in verwandtschaftlichen Beziehungen steht, so auch im Mittelalter. Man betrachte nur irgend eine moderne Volksmelodie, sei es Lied oder Tanz, und man wird finden, dass hier umsomehr eine strenge Regel herrscht, je volksthümlicher sie ist. Nicht zum wenigsten beruht gerade auf der Unregelmässigkeit der Kadenzirung der peinliche Eindruck einer unfasslichen Melodie. Eine Melodie kann noch so einfach und volksthümlich in ihren Tonbewegungen sein, sind ihre Kadenzen schlecht gewählt, so wird sie verschwommen und unklar erscheinen. Umgekehrt kann man sich die grössten Kühnheiten und üppigsten Ausschweifungen in den Tonbewegungen erlauben, ohne dass die Melodie unfasslich erscheint, falls man nur an den Einschnittstellen auf tonartlich

1) »*Cauda* oder *Finis* ist im Gesange eine gewisse Modulation, die zur Unterscheidung seines Tones und zur Befestigung seines Tenors (Currens) zu geschehen pflegt, sobald der Gesang geendet ist; und weil der Schwanz (cauda) das Ende eines Thieres ist und das Ende aus der Sache den Namen herzuleiten scheint, deswegen pflegt das Ende oder die Cauda der Final-Antiphon angefügt zu werden.« (Joh. de Muris bei Gerb. Scr. III. 229 b).

charakteristische Töne kadenzirt. Gesetz alles regulären Gesanges und aller eurhythmischen Melodie ist also: die Kadenzen sind an tonartlich charakteristische Töne gebunden, alles übrige ist von freierer Bewegung. Dies sehen wir auch an den Varianten der Volksmelodien und den Variationen der Kunstmusik; nicht sowohl die eigentliche Melodie, ihre Tongänge, werden hier streng festgehalten, als vielmehr (ausser ihrem Rhythmus) ihre charakteristischen Kadenzen. Wer jemals die Gelegenheit hat, eine künstlerisch veranlagte Volksmusik-Kapelle, wie z. B. ein Zigeuner-Orchester, ihre Stücke ohne Noten einüben und ausführen zu hören, dem wird es nicht entgehen, dass hier die Kadenzen allein es sind, die in das Chaos von melodischer Willkür und diskantisirend durch einander schwirrenden Tonbewegungen Ordnung schaffen. So also auch im Mittelalter. Wir haben dafür eingehende Zeugnisse.

Odo von Clugny erklärt (Gerb. Scr. I. 257 f.): „Die Distinktionen d. h. die Stellen, wo wir im Gesange pausiren und durch die wir den Gesang gliedern[1]), müssen selbstverständlich in jeglicher Tonart auf eben denselben Tönen enden, mit denen der Gesang dieser Tonart begonnen werden kann, und zwar wird gewöhnlich jede Tonart dort, wo sie am besten und oftesten beginnt, auch ihre Distinktionen am besten und angemessensten beginnen und beenden. Die Meister überliefern, dass mehrere Distinktionen auf demjenigen Tone enden müssen, der den Kirchenton beschliesst (d. h. auf der Finalis), damit man, wenn mehrere Distinktionen auf irgend einen andern als auf ihn fallen, nicht etwa glaube, dass nun in jenem (andern Tone) auch der Gesang schliesse und so von der Tonart, zu welcher sie gehören, abzuweichen veranlasst wird. Denn schliesslich gehört doch ein Gesang am meisten derjenigen Tonart an, auf welchen sich seine Distinktionen am häufigsten beziehen. Aber auch die Anfänge findet man am besten und angemessensten auf eben dem Tone, der den Gesang beendet. (Folgen Antiphonen-Beispiele). Du siehst also, dass in einem regelrechten Gesange mehrere Distinktionen in seinem (seine Tonart bezeichnenden) Tone beginnen und schliessen, damit der Gesang auf dem gleichen Tone anfange und endige.“

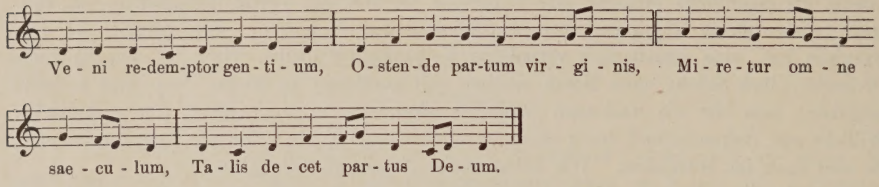
Dass jeder in sich vollendete Gesang mit der Finalis seiner Tonart abschliessen muss, ist für das ganze Mittelalter und darüber hinaus unumstössliches Gesetz. Aber auch die Distinktionen oder Abschnitte eines Gesanges endigen nach Odos Worten häufig auf dieser Finalis. Guido von Arezzo fordert sogar, „dass gute (sorgsame) Gesänge ihre Distinktionen meistentheils auf der Finalis ausgehen lassen sollen,“ und er bezieht sich dabei ganz ausdrücklich und ausführlich auf die sprachliche Syntax; und später kommt er nochmals darauf zurück: man solle merken, „dass auf dem Haupttone, d. h. auf der Finalis fast alle Distinktionen ausgehen, wenn sie nicht einen verwandten Ton statt ihrer erwählen; auch dass der nämliche Ton, in welchem alle Neumen schliessen oder wenigstens mehrere Distinktionen endigen, zuweilen auch der Anfangston sei, — wie der Wissbegierige beim Ambrosius finden kann[2]).“

---

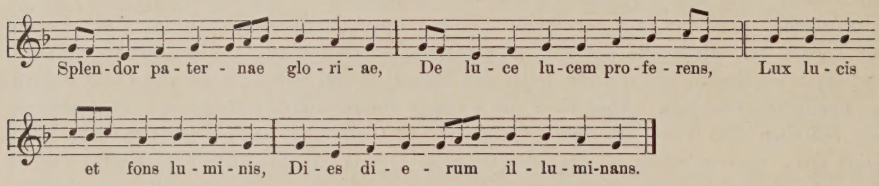
1) Auch Guido von Arezzo u. a. definiren *distinctio* als »einen Abtheil oder ein Glied, d. h. eine passende Stelle für das Athemholen«; es wird durch mehrere Neumata gebildet und aus ihnen zusammengesetzt, wie die Wörter aus Silben oder die Verse aus Versfüssen. Micrologus Cap. XV. — Später hiess die Pause und schliesslich das Pausenzeichen selbst »Neuma«.

2) Micrologus Cap XI und XV. Gerb. Scr. II. 12a. 16b.

Gerade der Hinweis auf Ambrosius ist sehr am Platze, denn nichts könnte lehrreicher für unser Thema sein, als die Hymnen des Ambrosius. Hier herrscht eine Regelmässigkeit der Kadenz-Bildung, wie sie vollkommener kaum gewünscht werden kann. Als Beispiele mögen einige der ihm zugeschriebenen Hymnen dienen:




Die Melodie gehört dem ersten authentischen Kirchentone an, hat also *D* zur Finalis und *a*[1]) zum Reperkussionston (Dominante). Das Gedicht ist ein jambischer Vierzeiler; dem entsprechen zwei Paar Glieder (Distinktionen) der Melodie. Das erste Paar beginnt mit der Finalis *D* und schliesst auf der Dominante *a*; das zweite Paar fängt umgekehrt mit der Dominante *a* an und endet auf der Finalis *D*. Im übrigen beginnt und schliesst jede Distinktion mit *D*. Genau den gleichen Bau weist der nächste Ambrosianische Hymnus auf[2]):




Hier hat der transponirte 2. Kirchenton Statt, mit *G* als Finalis und *b* als Reperkussionston. Das erste Paar der vier Distinktionen schliesst mit dem Reperkussionstone *b*, das zweite mit der Finalis *G*. Sonst ist durchgehends Anfangs- und Endton der Distinktionen die Finalis.

Diese Beispiele beleuchten die Angaben Odos und Guidos aufs hellste, legen aber auch gleichzeitig Zeugniss dafür ab, dass die Lehre von den Kadenzen keineswegs auf die recitativischen Formen des mittelalterlichen Gesanges beschränkt ist, sondern sogar die koncentische Hymnodie beherrscht. Die Kadenz des ersten Paares der vier Distinktionen im letzten Beispiele entspricht dem Komma des Recitatives und steigt zur Dominante (Reperkussionston, Currens) der Tonart auf; die Kadenz aber des zweiten Paares, die die ganze Strophe abschliesst, entspricht dem Kolon des Recitatives und fällt zur Finalis hinab. Nach den Kadenzen richten sich die Anfänge: nach dem Komma folgt als Anfangston einer Distinktion die Dominante, nach dem Kolon aber (ebenso wie im Anfange der ganzen Strophe) steht die Finalis.

1) Ich rechne hier wie auch sonst meist mit der mittelalterlichen Verwendung der Tonbuchstaben, weil diese für unsere Materie ungleich bequemer sind, als die moderne Bezeichnung.

2) Entnommen einer Handschrift mit Linien-Neumation des 11.—12. Jahrhunderts in der National-Bibliothek in Neapel.

Auch Berno von Reichenau (Gerb. Scr. II. 74b) lässt sich hierzu vernehmen:

»Zu bemerken ist, dass immer zwischen den oberen und unteren Finalen durch das Quinten-Verhältniss eine solche Übereinstimmung herrscht, dass gewisse Melodiephrasen *(mela)* in ihnen fast regelmässig endigend befunden werden . . . Dieses Bündniss der Verwandtschaft herrscht zwischen *D* und *a*, *E* und *h*, *F* und *c*, *G* und *d*. Auch mit den unteren Quarten und einigen Quinten haben sie ein ähnliches Verhältniss, obgleich sich dies mehr auf die Anfänge jener (Melodiephrasen), als auf das Ende zu beziehen pflegt. Es kommt auch wunderbarer Weise vor, dass die Finalen nicht nur, wie wir sagten, auf den Quintstufen ihre Genossen haben, sondern auch auf den oberen Quartstufen, sodass die Glieder der Melodien, welches die Cola und Commata sind, nach ihrer Hebung und Senkung ebenso in Quarten, als in Quinten zu ihren Finalen in Beziehung stehen.«

Aribo Scholasticus (Gerb. Scr. II. 203b): »Die Finalis ist mit Recht der Hauptton (Principalis), da er Ende und Abschluss jeder Melodie ist. Zuweilen aber bilden auch die Quint-Töne der Finalen Anfang und Ende der Distinktionen.«

Am ausführlichsten handelt Engelbert über die ganze Frage in den sechs letzten Kapiteln seiner *Musica*[1]), woraus ich hier, die reichlich eingestreuten philosophischen Betrachtungen hinweglassend, das für uns Brauchbare in möglichster Kürze wiedergebe:

Zweck des künstlichen und regulären Gesanges ist, das Ohr zu ergötzen. Ein Gesang kann aber vom Ohre nur erfasst werden, wenn man ihn gut gliedert. Deshalb muss jeder reguläre Gesang vor allem eine richtige Gliederung (debita distinctio) haben. Distinktion ist der Einschnitt und die Pause im Gesange nach dem Aushalten eines solchen Tones, der mit der Finalis konsonirt (Distinctio igitur in cantu regulari est divisio cantus sub vocis illius tenore et pausa, quae magis consona fuerit fini). Die Finalis ist aber dasselbe, was Aristoteles die *Media* nennt, von der ein Gesang ausgeht und auf die er immer wieder zurückkommt (vgl. N S. I. 83). Mit ihr konsoniren diejenigen Töne, welche im Quarten- oder Quinten-Verhältnisse auf- oder abwärts zu ihr stehen. Diese schliessen die Distinktionen ab, wobei der letzte Ton je nach Länge der Distinktion kürzer oder länger ausgehalten, und zuletzt eine Pause gemacht wird.

Zwischen Anfang und Ende eines Gesanges giebt es vier solcher Einschnitte oder Pausen (puncta, fines), wo die Distinktionen ihren natürlichen Platz finden: 1. die Pause nach dem Aufsteigen von der Finalis aus, 2. die Pause nach dem Absteigen von der Finalis aus, 3. die Pause nach der Reperkussion beim Beginne eines Gliedes (einer Distinktion), 4. die Pause nach der Rückkehr zur Finalis. Ungebildete Sänger freilich machen ihre regellosen und willkürlichen Pausen und Distinktionen da, wo es ihnen gerade gefällt.

Eine Distinktion kann gross oder klein sein. Engelbert nennt sie auch die erste (grosse) und zweite (kleine) Distinktion. Die grosse hat Platz: 1. am Ende der Rückkehr zur Finalis, 2. am Ende des Aufsteigens oder Absteigens von der Finalis aus zu seiner Quart oder Quinte, sei es, dass das Auf- oder Absteigen stufenweise oder springend (je nach der Eigenthümlichkeit der betreffenden Tonart) geschieht. — Die kleine Distinktion, besser Subdistinktion genannt, hat Statt in der Reperkussion (bei der Wiederholung) oberhalb oder unterhalb (der Finalis) nach einem Tone, der entweder mit der Finalis selber oder mit einem der Finalis quart- oder quint-verwandten Tone konsonirt (d. h. im Verhältniss einer Sekunde, Terz oder reinen Quart und Quint steht), solange bis der Gesang zur Finalis oder einem der letzteren Töne zurückkehrt.

Es folgen als praktische Beispiele für den 1.—3. Kirchenton Zergliederungen von Antiphonen in ihre Distinktionen. Ton I: Die Antiphone steigt auf von D nach a (grosse Distinktion) wendet sich zur Finalis D zurück (grosse Distinktion) und kehrt abermals zur Finale (grosse Distinktion), um damit zu endigen. — Ton II: Die Antiphone kehrt zum ersten Male zur Finale D zurück (gr. Dist.), wendet sich zum Tone C (kleine Distinktion), steigt nach G auf (grosse Distinktion). — Ton III: Grosse Distinktion auf c, grosse[2]) Distinktion auf Finalis E, kleine Distinktion auf G (springend erreicht). — Ähnlich bei den übrigen Tonarten, auch bei längeren Antiphonen und Gesängen.

---

1) Gerb. Scr. II. 365 ff.

2) Der Text hat, wohl fälschlich, *secunda*, also kleine Distinktion.

Gross heissen die Distinktionen, weil bei ihnen die grösseren konsonanten Intervalle, von der Finalis aus gerechnet, zur Verwendung kommen (nämlich Quint und Quart); klein heissen die anderen Distinktionen, weil hier die kleineren Konsonanzen der Finalis (Sekunden und Terzen) sich geltend machen. Bei den grossen Distinktionen wird der letzte Ton länger ausgehalten, als bei den kleinen, am längsten aber bei der Schlussnote (Finalis). Dem entsprechend wird auch die der Distinktion nachfolgende Pause gedehnt. Dies verlangt schon Guido von Arezzo; ein grosser Fehler ist das Singen ohne diese proportionirten Dehnungen der Distinktions-Schlussnote und der ihr folgenden Pause. (Vgl. unten Kap. X).

Nach all diesen Zeugnissen kann es kein Zweifel sein, dass beim Neumiren, d. h. beim Komponiren und Aufschreiben von Gesangs-Kompositionen, ganz bestimmte Gesetze der Melodiebildung zu beobachten waren, wollte man ein gebildeter Musiker sein. Freilich gab es damals ebenso gut wie heute Ignoranten und eitle Komponisten und Sänger, die sich dieser Regeln absichtlich oder aus Unkenntniss überhoben. Der Natur nach waren diese wahrscheinlich sogar in der Überzahl, und deshalb werden wir nicht alle Neumationen mit den gleichen Augen betrachten dürfen. Es wurde namentlich im 11. und 12. Jahrhundert unendlich viel komponirt und neumirt, und naturgemäss gab es auch darunter eine Unmenge musikalischen Schundes, bei dem wir nun und nimmermehr Regel und Ordnung finden werden. Daher hiess es damals von einem Komponisten, den man als einen tüchtigen und gebildeten bezeichnen wollte: ***regulari et suavi musicae modulatione neumatizavit.*** Man legte grossen Werth auf den ***cantus regularis***, d. h. den nach den Gesetzen der Distinktion regelrecht und kunstgemäss komponirten Gesang. Deshalb müssen auch wir bei Beurtheilung damaliger Kompositionsweise grosse Vorsicht walten lassen und prüfend die richtige Auswahl treffen. Dies sei vorausgeschickt, um ungerechte Forderungen an unsere Entzifferungs-Versuche abzuwehren.

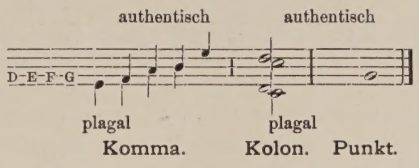
Bei der Entzifferung regulärer Gesänge werden wir also vor allem die Distinktionen ins Auge fassen, denn hier müssen wir in erster Linie — gleichgiltig welche Neumen auch vorliegen, — bestimmte Töne wiederfinden. Vor allem ist es ein für alle Mal ausgemacht, dass der letzte Ton eines Tonstückes die Finalis seiner Tonart ist. Freilich gab es 8 Tonarten; aber gleichviel, welche auch vorliegen möge, die Finalis konnte immer nur einer der Töne *D E F G* sein[1]). Da wir nicht von vornherein wissen können, welcher von diesen Tönen gerade zutrifft, so können wir uns damit helfen, dass wir vorläufig einer Linie unseres Liniensystems alle 4 Töne zugleich als Schlüssel vorschreiben:



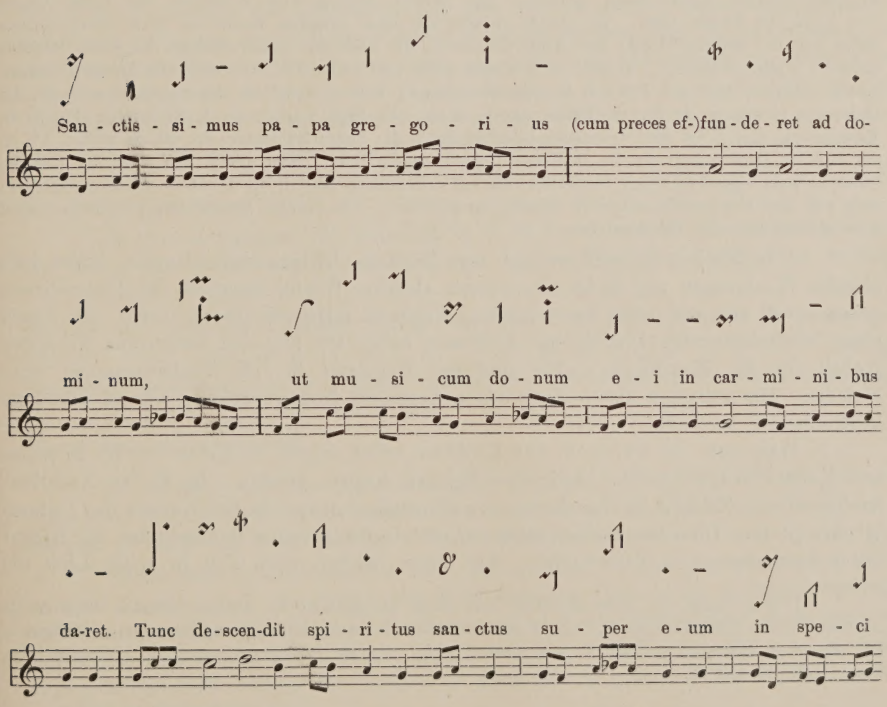

Wir werden sodann den Gesangstext seiner syntaktischen Gliederung nach in Distinktionen zerlegen und dabei Kolon und Komma je nach der Schwere der Interpunktion wohl unterscheiden. Als Schlussnoten der Kolon-Glieder werden wir sodann entweder (und zwar meistentheils oder wenigstens sehr häufig) die Finalis selbst finden, oder aber deren Quinte und Quarte ober- oder unterhalb. Unterhalb der Finalis können Quinte und Quarte nur bei plagalen Tonarten vorkommen, Quinten oberhalb nur bei authentischen.

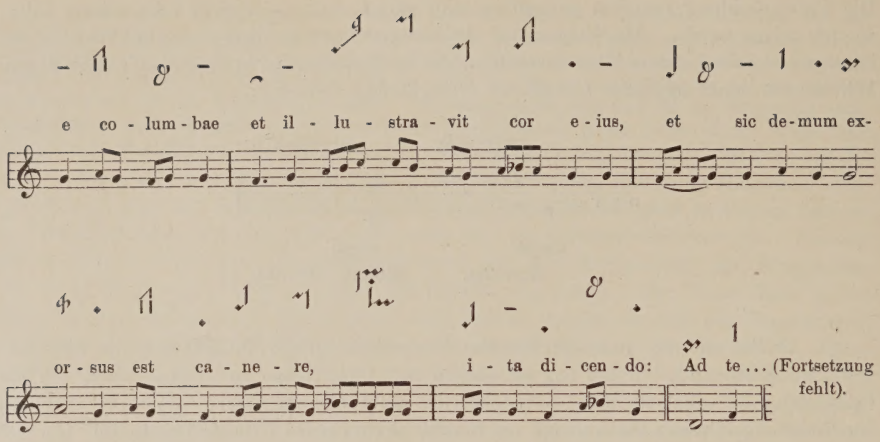
1) Dass auch schon im früheren Mittelalter die Melodien häufig »transponirt«, d. h. eine Quinte tiefer oder Quarte höher gesetzt wurden, ist hier gleichgiltig. Denn dabei wurde durch Anwendung des *b molle* (unsere b-Vorzeichnung) dafür gesorgt, dass die Tonverhältnisse an sich unverändert blieben.

Die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal wird meist nicht allzu schwer fallen, wie ich zeigen werde. Als Schlussnoten der leichten Komma-Glieder oder Subdistinktionen haben wir daneben andere Töne anzusetzen, die im Bereiche der betreffenden Tonart liegen. Wir können somit folgendes Gerüst der Distinktionen erwarten:




Sehen wir uns nun die Neumen-Denkmäler auf die Durchfürung der hier dargestellten Kadenz-Lehre hin an, so werden wir nicht lange zu suchen haben, um die Bestätigung zu erhalten, dass diese Theorien auf Praxis beruhten. So z. B. ist gleich der Einleitungs-Gesang am Anfange der bereits besprochenen Urbians-Handschrift No. 602 ein guter Beleg dafür. Der Text ist uns schon aus N S. I. 18 bekannt.






Was die beigegebene Übertragung betrifft, so muss ich hier bereits die Ergebnisse der nachfolgenden Kapitel in Anspruch nehmen. Die Melodie umfasst acht Tonstufen, auf deren vierter (von unten) die Finalis liegt. Wir haben es also mit einer plagalen Tonart zu thun. Eine Quarte höher liegt der Schlüssel-Punkt (auf **Tunc** descendit), der nach den Untersuchungen des elften Kapitels entweder *c* oder *F* anzeigt. *F* kann es in diesem Falle aber nicht sein, weil sonst die Finalis *C* heissen würde, während doch nur *D E F G* Finalen sein können; mithin bleibt für den Schlüsselpunkt nur die Bedeutung *c*, also auch für die Finale nur G übrig. Es liegt folglich der 8. Kirchenton (Finalis *G*, Repercuss. *c*) vor. Dies wird denn auch bestätigt durch die Linien-Neumation der Handschrift c. IV. 2. des 11.—12. Jahrhunderts in der Biblioteca Casanatense zu Rom. Hier findet sich Blatt 71 b dasselbe Stück in jener eigenthümlichen Neumation, die auf dem Prinzip beruht, die Tonhöhen durch orgelpfeifenartig auf- und absteigende senkrechte Striche darzustellen[1]). Die farbigen Schlüssellinien schliessen dabei jeden Zweifel über die Tonhöhen aus.

Jede Distinktion schliesst auf dem Tone *G*. Aber nicht blos das, selbst jede einzelne Wortgruppe und nicht selten sogar einzelne Wörter innerhalb der Distinktionen gehen auf *G* aus, und auch deren Anfänge beginnen meist mit diesem Tone. An diesen stetig wiederkehrenden Distinktions-Endtönen haben wir also den besten und sichersten Anhalt für die Entzifferung. Sie sind der Regulator für alle Tonbewegungen einer Melodie. Die zwischen diesen Endpunkten liegenden Neumen-Zeichen werden durch sie kontrolirt und bestimmt.

Was nun die Zeichen der Kadenz selbst angeht, so haben wir für Komma- und Kolon-Kadenz je ein bestimmtes Zeichen kennen gelernt. Im Codex Amiatinus fanden wir als Zeichen für das Kolon den Circumflex ∧ und für das Komma den Podatus ♩ oder ♩ ♩. Dieselben Zeichen sahen wir auch in den späteren Handschriften der Klagelieder durchgehends in Verwendung. Auf diese Zeichen wird also in erster Linie die

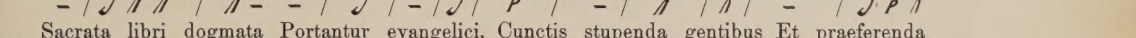
1) Man findet ein gutes Facsimile aus dieser Handschrift in Antonio Brandi's Werk *Guido Aretino*, Firenze 1882, Tafel zu S. 345. Proben derselben Notation, die übrigens besonders in Nonantola bei Modena in Gebrauch gewesen zu sein scheint, giebt auch die Paléographie musicale, Solesmes 1891, No. 9, Tafel 11 und 12.

musikalische Lehre von den Distinktionen Anwendung finden. Sie sind die Träger der Interpunktion und werden sich vorzugsweise am Ende der Distinktionen einstellen.

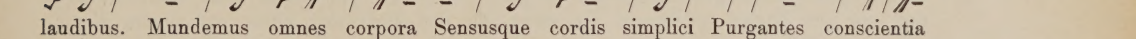
Obiges Beispiel wendet scheinbar nur eine, nämlich die absteigende oder Kolon-Kadenz an, die mit der Finalis *G* endigt. Will man noch Unter-Distinktionen machen, so wird man die Komma-Kadenz erblicken. Die Distinktionen sind hier freilich alle schon so kurz, dass für Subdistinktionen nur wenig Platz ist, es sei denn, dass man ganz kurze Satztheilchen und selbst einzelne Wörter als Distinktionen behandeln will. Das Zeichen dafür ist der Podatus ♩ oder ♩. In der That finden wir im obigen Beispiele den Podatus in dieser Weise angewendet; und zwar handelt es sich dabei meist um je das erste Wort einer Distinktion, das mit dieser Komma-Kadenz auslautend gewissermassen vor das Ohr dahingestellt wird wie eine These. Ein gutes Beispiel dafür bietet die Neumation auf S. 79. Hier ist die Kadenz-Bildung wie folgt: ***Sanctissimus*** (Komma) ***papa Gregorius*** (Punkt), ***cum preces effunderet ad dominum*** (Punkt, kurzes Gruppen-Neuma): ***ut musicum donum ei*** (Komma) ***in carminibus daret*** (Kolon). ***Tunc*** (Komma) ***descendit spiritus sanctus super eum*** (Kolon), ***in specie*** (Komma) ***columbae*** (Komma), ***et illustravit cor eius*** (Kolon); ***et sic*** (Komma) ***demum exorsus est canere*** (Punkt, kurzes Gruppen-Neuma), ***ita*** (Komma) ***dicendo: Ad te*** etc.

Diese beiden Kadenzen, das aufsteigende Komma und das absteigende Kolon, bilden den Grundstock aller Kadenzbildung; dazu tritt bei einem grösseren Abschlusse noch der Punkt mit seiner dem Gruppen-Neuma ähnlichen Häufung von Tonbewegungen, die im Grunde genommen nichts andres sind, als eine Zusammenstellung von Komma und Kolon. Naturgemäss findet sich der Punkt seltener, d. h. meist beim Vollschlusse eines Tonstückes und seine Zeichen werden daher mehr der Willkür anheim gegeben sein. Aber dem Komma und dem Kolon, d. h. den Zeichen: italisch ♩ und ∩, fränkisch ♩ und ♪ wird man auf Schritt und Tritt begegnen, wir brauchen nicht erst lange danach zu suchen. Ein Beispiel für viele.

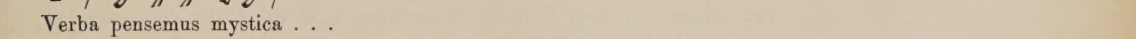
In dem Antiphonar des Gotschalk in S. Gallen (Stiftsbibl. No. 338) finden sich die ***Versus Hartmanni ante Evangelium, cum legatur canendi*** mit folgendem Anfange:



Sacrata libri dogmata Portantur evangelici, Cunctis stupenda gentibus Et praeferenda



laudibus. Mundemus omnes corpora Sensusque cordis simplici Purgantes conscientia



Verba pensemus mystica . . .

In diesen jambischen Vierzeilern geht die erste Hälfte jeder Verszeile auf ♪ – (oder ♪ /) d. h. auf die Kolon-Kadenz aus, die zweite aber endet mit der Komma-Kadenz ♩ /. So geht es unentwegt durch das ganze lange Gedicht mit seinen 20 Langzeilen hindurch.

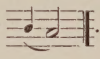
Wenn auch selbstverständlich nicht überall diese strenge Gesetzmässigkeit zu erwarten ist, so ist doch das Prinzip der Kadenzbildung, wie es im Amiatinus fast ausschliesslich herrschte, besonders in den Sequenzen und anderen Gesängen als bewusst verwendet nachzuweisen. Es ist daher klar, dass auch in tonlicher Hinsicht von den früher massgebenden Verhältnissen der wesentliche Kern sich in spätere Zeiten hinüber gerettet

haben wird. In der alten Recitation stellte nämlich der Circumflex der Kolon-Kadenz ∧ die Verbindung des Akutes mit dem Gravis dar, d. h. die Circumflex-Bewegung ging von dem oberen Tone der Halbtonstufe aus abwärts um eine kleine Terz; derselben Tonflexion eines kleinen Terzen-Sprunges abwärts werden wir nun auch in den Neumationen der späteren Zeit begegnen.

Der spätere Name des Circumflex-Zeichens bei den Franken ist *Clivis* oder auch *Clivus*, vgl. N S. I. 60. Von ihm sagt Johannes de Muris (Gerb. Scr. III. 202b):

Clivis dicitur a cleo, quod est melum, et componitur ex nota et seminota, et signat, quod vox debet inflecti.

Clivis kommt her von *cleo;* es heisst *Melum*, setzt sich zusammen aus Ganznote und Halbnote und zeigt eine Stimmbeugung an.

Diese Erklärung wird freilich nur verständlich, wenn man das Griechische zu Hilfe nimmt. *Cleo*, griechisch *κλείω*, heisst *schliessen*; die Clivis ist also schon ihrem (griechischen) Namen nach soviel als „Schluss-Neume". In dem Traktat über die griechischen Neumen, den man dem Johannes von Damascus zuschreibt, findet sich nun die Erklärung eines Zeichens, die auch die Worte des Johannes de Muris weiter beleuchtet: *ἡ ἀποῤῥοή . . τοῦ φάρυγγος σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἀποπτύουσα, διὸ καὶ μέλος καλεῖται, μετρουμένων ἐν αὐτῇ τῶν δύο κατιουσῶν φωνῶν,*[1]) d. i. „Die Aporrhoe ist eine kurze Bewegung der Kehle, die den Ton wohlklingend und melodisch herauswirft (weswegen sie auch *Melos* genannt wird), indem in ihr zwei herabsteigende Töne zu zählen sind." Also das griechische Zeichen entspricht durchaus der Clivis: es zeigt eine absteigende Tonbewegung an, bestehend aus zwei Tönen, und heisst auch, wie die Clivis, *Melos*. Der eigentliche Name *Aporrhoe* kommt her von *ἀποῤῥέω*, „abfliessen, verrinnen, versiechen", deutet also „das Aufhören" an und bezeichnet, wie die Clivis, eine Schlussneume. Da sich die Clivis aus Ganz- und Halbnote (langer und kurzer Note) zusammensetzt, so ist ihre Bedeutung diese: oder  .

Johannes de Muris giebt darauf in metrischer Form folgende weitere Erklärung der Clivis: Vult notulis binis semper descendere clivis, Obscurumque sonum notat illius nota finis, Praecedit pausam, vel stat pausantis in ore, Ac si perfectae notulae fungatur honore, d. i. „Es will die Clivis immer mit je zwei Noten absteigen und ihr Endton macht einen (sonst) unbekannten Ton bekannt; sie geht der Pause voran und liegt dem Pausirenden auf der Zunge, gleichsam als wenn sie das Ehrenamt eines vollendeten Notenzeichens ausübte."

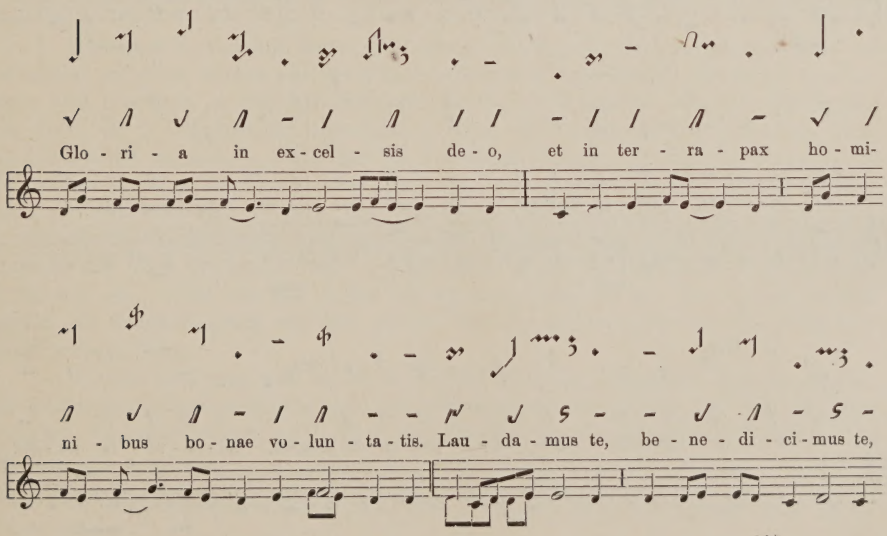
Alles dies stimmt zu dem Schlusse zusammen, dass der Clivis eine ganz besondere Bedeutung für die Neumen-Entzifferung zukommt. Sie dient, nach der letzten Erklärung, nicht bloss als Kadenz-Zeichen, sondern zum Theil als Erkennungs-Zeichen der Tonart eines Gesanges. Aber wodurch kann sie unseren Zwecken diesen unschätzbaren Dienst leisten?

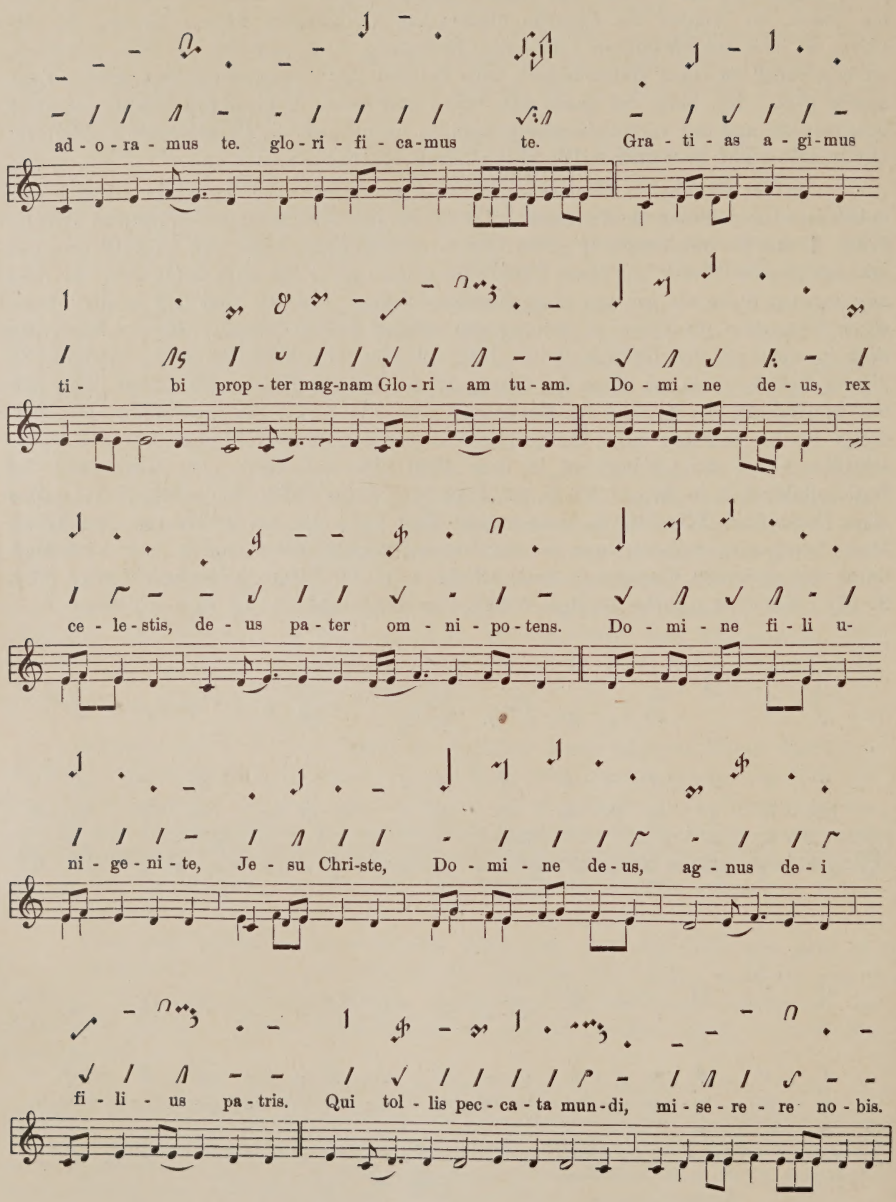
Die Clivis, der alte Circumflex als das Zeichen der Kolon-Kadenz, durfte ursprünglich nur auf betonten Silben stehen, ebenso wie das Zeichen der Komma-Kadenz,

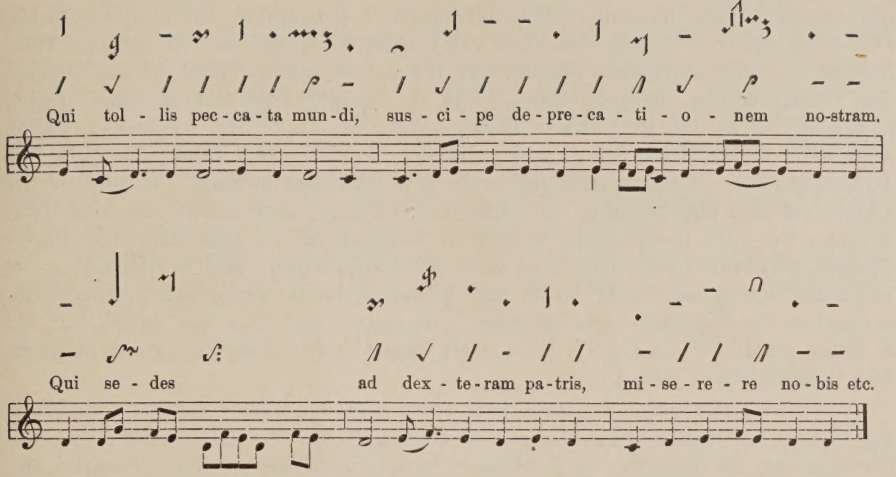
1) Nach einer mir freundlichst geliehenen griechischen Handschrift des Johannes Kukuzele aus dem 16. Jahrhundert im Besitze des Herrn Dr. Friedrich Chrysander. Gleichlautend mit der griechischen Handschrift No. 154 der Universitäts-Bibliothek in Messina, betitelt *Γραμματικὴ μουσική*.

der Podatus. Prüfen wir nun das letzte Neumen-Beispiel auf das Vorkommen der Clivis hin durch, so werden wir folgende überraschende Thatsache finden: überall, wo die Clivis in ihrer ursprünglichen Circumflex-Bedeutung, d. h. auf betonter Silbe erscheint, da bezeichnet sie einen Halbtonschritt, zum Beispiel auf: Sanctissimus *(f-e)*, spiritus *(c-h)*, specie *(f-e)*. Ich habe die ganze 216 Seiten umfassende Urbinas-Handschrift daraufhin durchgeprüft und mit verhältnissmässig wenigen Ausnahmen die Regel bestätigt gefunden: Circumflex auf betonter Silbe zeigt einen Halbtonschritt an.

In der fränkischen Neumenschrift wird ein Unterschied zwischen betonten und unbetonten Circumflexen nicht gemacht. Die beiden italischen Formen des betonten Circumflexes und des unbetonten gehen hier in einer einzigen Figur auf, nämlich dieser: mit dem Namen Clivis. Von dieser fränkischen Clivis spricht Johannes de Muris in der oben angezogenen Stelle als wie von einer Schlüssel-Neume. In der That fällt in der fränkischen Neumation die Clivis in weitaus den meisten Fällen (wenn nicht der Forderung nach in allen) auf den Halbtonschritt. Ich will dies an einem Beispiele erhärten. Zu diesem Behufe wähle ich eines der *Gloria* in der Urbinas-Handschrift (Blatt 39b), das mit dem Gloria der S. Gallener Handschrift No. 484 S. 247 übereinstimmt. Die Tonhöhen werden gesichert durch die Schlüssel-Neumationen der bereits oben benützten Handschrift c. IV. 2 der Casanatense in Rom Blatt 31b und durch eine Handschrift der Nationalbibliothek in Neapel VI. G. 34, Blatt 34a, ferner durch eine Schlüssel-Neumation einer Handschrift NN. 546 in Montecassino Blatt 64b, wo das Stück um eine Quart höher transponirt erscheint, was an den Tonverhältnissen nichts ändert, und schliesslich durch die modernen Fassungen dieses Gloria z. B. im Liber gradualis (Tornaci 1883, S. 27). Somit ist jegliche etwaige Willkür der Übertragung völlig ausgeschlossen.


Glo - ri - a in ex - cel - sis de - o, et in ter - ra - pax ho - mi-
ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,


ad - o - ra - mus te. glo - ri - fi - ca-mus te. Gra - ti - as a - gi-mus
ti - bi prop - ter mag-nam Glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne de - us, rex
ce - le - stis, de - us pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne fi - li u-
ni - ge - ni - te, Je - su Chri-ste, Do - mi - ne de-us, ag - nus de - i
fi - li - us pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.




In der italischen Neumation des obigen Gloria finden wir den betonten Circumflex ∩ neun Mal, stets auf der Halbtonstufe *f-e*; den unbetonten ⌐ aber 8 Mal auf *f-e* und nur 2 Mal auf anderen Stufen. In der fränkischen Neumation werden beide Zeichen — soweit nicht offenbare melodische Varianten Statt haben — unterschiedslos durch ∩ wiedergegeben, und dieses bezeichnet 15 Mal den Halbton f-e und ebenfalls nur 2 Mal einen Ganzton.

Für diese Erscheinung lassen sich weitere bestätigende Beispiele unschwer finden; sie scheint auf einen uralten und gemeinsamen Gebrauch hinzudeuten. So finden wir sie, wenn auch modificirt, in dem bekannten Antiphonar von Montpellier, das dem Abt Regino von Prüm im 9. Jahrhundert zugeschrieben wird und wahrscheinlich spätestens dem 10. Jahrhundert angehört[1]). Hier sind die fränkischen Neumen mit einer Uebertragung in Buchstaben-Notation (a-p) fortlaufend versehen, sodass die einzelnen Tonbewegungen leicht zu kontroliren sind. Gleich das erste Stück „Viderunt omnes fines terrae" weist den Circumflex ziemlich häufig auf, sogar noch in beiderlei Gestalt: ∧ und ⌐. Im ganzen kommen hier diese Zeichen 31 Mal vor, und zwar werden sie übertragen 4 Mal mit *c-h*, 3 Mal mit *c-b*, 14 Mal mit *c-a*, 1 Mal mit *c-g* und 1 Mal mit *b-g*; also 23 von 31 Mal beginnt die Stimm-Beugung mit dem oberen Tone der Halbtonstufe, und nur 8 Mal mit einem anderen Tone.

Hierbei wird man sich des im 6. Kapitel erörterten Umstandes erinnern müssen: die fränkischen Sänger vermieden gern den Halbtonschritt; sie nahmen also statt *c-h* lieber und meist *c-a* (zuweilen auch *c-g*). Dies ist der Grund für die überwiegende Uebertragung des Zeichens durch *c-a*.

1) Bibl. nationale in Paris, fonds latin 8881. Facsimile bei Thiéry, Étude sur le chant Grégorien, Bruge 1883.

Dasselbe finden wir in S. Gallener Antiphonaren. Wählen wir z. B. das Antiphonar 359 der S. Gallener Stiftsbibliothek, das Lambillotte in Facsimile fälschlich als das Antiphonar des Romanus vom 8. Jahrhundert herausgegeben hat, und vergleichen hiermit die Fassung des Liber gradualis von Tournay, so ergiebt sich ein ähnlicher Thatbestand. In den acht ersten Stücken der Handschrift, die Parallelen in dem Gradual von Tournay besitzen, finde ich die Clivis (in der Gestalt ∩) 128 Mal verwendet. Davon entspricht dem Zeichen 68 Mal eine Tonbewegung, die von c oder f aus abwärts geht, d. h. mehr als die Hälfte der Zeichen findet sich in solcher Verwendung. Um aber die Bedeutung dieser Thatsache recht zu würdigen, bedenke man zweierlei. Es giebt in der Oktave nur zwei Halbtonstufen, und dagegen 5 Ganztöne; wenn also trotzdem die Halbtonstufen hier mehr berücksichtigt werden, so bedeutet dies ein ganz erhebliches Uebergewicht derselben. Ferner muss man ohne weiteres annehmen, dass die Fassungen des Graduales von Tournay nicht bis in jede Einzelheit hinein unumstösslich treu die ursprüngliche Beschaffenheit jener Melodien wiedergeben und dass das Antiphonar von S. Gallen selber erst aus dem 11. Jahrhundert stammt[1]), also keineswegs primäre Autorität und Ursprünglichkeit besitzt.

Wir dürfen somit folgenden Satz für manigfach gesichert hinstellen: die Clivis hat auch in den späteren Neumationen eine Hinneigung zu den Halbtonstufen, was auf eine ursprüngliche Beziehung des Zeichens in irgend einer Weise zu diesen Tonstufen hindeutet. Mit Joh. de Muris können wir sagen: die Clivis fungirt (ursprünglich) wie ein völlkommenes, unzweideutiges Notenzeichen und macht die Tonart bekannt. Denn mit dem Halbtonschritte war im diatonischen Tonsystem zugleich auch die Tonfolge des ihn oben und unten einhüllenden Pentachordes unzweideutig festgestellt. Den Halbton und somit die Tonart zu erkennen dient also die Clivis oft ebenso, wie wenn das Zeichen eine Note von absoluter Tongeltung wäre. Somit werden wir bei Vorkommen eines Clivis-Zeichens immer zuerst an die obere Halbtonstufe *c* oder *f* als deren Anfangston denken und für die Ausnahmen bestimmte Anhaltepunkte zu gewinnen suchen müssen. Hierzu diene folgende Erörterung.

Interpungiren wir den Sprachtext nach seinem Wortsinne, so werden wir meistentheils vor seiner grösseren oder Kolon-Interpunktion die Zeichen ∩ . oder ∩ ._ finden, d. h. den Circumflex mit nachfolgendem Punkte. Wir kennen vom Codex Amiatinus her diese Kolon-Kadenz zur Genüge (s. oben S. 11); der einzige Unterschied zwischen dem 7.—8. Jahrhundert und dem 10.—12. ist der, dass dort der Circumflex ausnahmslos auf der letzt-betonten Silbe der Distinktion steht, hier aber das Zeichen unterschiedslos auf betonte oder unbetonte Silben fällt. Wenn es nur auf einer der letzten drei Silben einer Interpunktion steht, so ist den Forderungen der späteren Zeiten Genüge geschehen.

Im Amiatiner Kodex kann ferner dem Circumflex nur ein einziger Gravis-Punkt nachfolgen, weil ja dieser Accent ursprünglich nur auf langer betonter Silbe steht und eine lange betonte Silbe der lateinischen Accent-Lehre nach nur an zweit-letzter (höchst selten letzter), nie aber dritt-letzter Stelle stehen kann. Endet aber die Distinktion mit einem Worte, das auf dritt-letzter Silbe betont ist, so wird deshalb der Circumflex in

1) Man füge zu den Gründen auf S. 16 der N S. I. noch das schwerwiegende Urtheil von Wattenbach, Anleitung zur latein. Paläographie, Leipzig 1878. S. 29.

seine zwei Töne und Zeichen aufgelöst, also statt . Auch diese Auflösung finden wir in unserem obigen Beispiele (z. B. auf peccata mundi), aber natürlich auch hier ohne strenge Beobachtung der Accent-Gesetze. Wir sehen also zwar die Zeichen- und Tonbewegungen der Kadenz beibehalten; ihre ursprüngliche streng-accentische Bedeutung jedoch hat sich bis auf einige Reminiscenzen und Rudimente verloren. Wohl aber hat sich auch für die späteren Zeiten die Eigenschaft bewahrt, von dem oberen Tone der Halbtonstufe (im Amiatinus *b-a*) abwärts zu steigen. In der späteren italischen Neumation geschieht dies Absteigen stufenweise nach der Untersecunda, in der fränkischen aber sprungweise zur kleinen Unterterz, gemäss der im vorigen Kapitel nachgewiesenen Vorliebe der Italier für stufenweise, der Franken für sprungweise Tonfolge.

Indessen werden wir im Verlaufe unsrer Untersuchungen noch zuverlässigere Zeichen und Anhaltepunkte für die Bestimmung von Tonhöhen in den Neumationen kennen lernen.

## Neuntes Kapitel.

### Melodiebildungs-Lehre des 9.—12. Jahrhunderts.

Alle Melodiebildung fusst auf der Lehre von den Tonarten als ihrer wesentlichsten Grundlage. Die Tonart ist der kategorische Imperativ der Melodie; sie ist gewissermassen das Bauprinzip für die Melodie. Dies gilt für alle Zeiten, z. B. auch für die moderne Melodiebildungslehre; denn eine Melodie, welche nicht eine bestimmte Tonart, ob Dur oder Moll und welche Dur- oder welche Moll-Tonart, klar ausprägt, wird sicherlich als ganz verfehlt betrachtet und empfunden werden. Für das Mittelalter gilt dies in erhöhtem Maasse, weil das System der Tonarten viel reicher war, als das unsere. Wir kennen heutzutage überhaupt nur noch einen einzigen Unterschied: Dur und Moll; die mittelalterliche Theorie aber hatte nicht bloss diese beiden Tonarten, sondern noch eine ganze Reihe anderer dazu.

Diese Mannigfaltigkeit war freilich, wie ich zeigte, im kirchlichen Gesange des Abendlandes nicht von Uranfang an vorhanden; sondern der ursprüngliche Gesang, der Psalmen-Gesang, kannte nur das Dur-Tetrachord. Mit den griechischen Gesängen aber drang auch die Manigfaltigkeit der griechischen Tonarten ins Abendland und die abendländischen Theoretiker bemühten sich nach Kräften, das alte im Volke durch die Psalmodie befestigte Gefühl für die Dur-Tonart auszurotten und dafür das künstlichere griechische Tonarten-System einzubürgern. Sie brandmarkten die Durtonart als *tonus peregrinus* und das Dur-Tetrachord als bäuerisch[1]). Dennoch gelangen ihnen ihre Bemühungen nur halb, nämlich soweit, dass sie dem alt-eingebürgerten Gefühl für das Dur-Tonartliche das für die Moll-Tonarten hinzufügten, ohne jenes beseitigen zu können. Beachte auch N S. I. 85, II. 42.

Das Gefühl für die Dur-Tonart kam immer wieder zum Vorschein, so sehr es auch unterdrückt wurde. Von allen enggeführten Quinten oder stufenweise auf- und absteigenden Fünftonreihen erklären Odo und Aribo[2]) die Dur-Tetrachorde C D E F G und G a h c d als die am besten klingenden, und dass das Dur-Tetrachord F E D C bei den Bauern beliebt war, ist auch nur ein Beweis seiner ausgemachten Popularität. Die Oktaven-Gattungen selbst tragen von der früheren Herrschaft des Dur-Tetrachordes die Spuren an sich. So zeigt sich deutlich das Bestreben, den Umfang der Oktaven-Gattungen soweit auszudehnen, dass sie unten mit einem Dur-Tetrachord beginnen. Der 1. Ton, dessen Umfang der Theorie nach D-d sein soll, hat thatsächlich den Umfang C-e, indem er nach

1) Aribo Gerb. Scr. II. 212a: Tertia diatessaron species surdius sonat. Rückseite der Tabelle zwischen S. 213—214: F E D C rusticae est sonoritatis.

2) G. S. I 282. II 212—214.

unten resp. oben erweitert wird[1]). Der 3. Ton mit dem theoretisch geforderten Umfange E-e wird praktisch sogar unten um 2 Töne erweitert und damit ebenfalls auf den Umfang C-e gebracht. Beim 5. Ton aber geschieht diese Erweiterung nicht; hier fällt der theoretisch geforderte mit dem praktisch verwertheten Umfange F-f zusammen, weil er ja schon an sich mit einem Dur-Tetrachord beginnt. Das Gleiche hat bei dem 7. Tone statt (G-g), der zwar auch um einen Ton unten erweitert wird, aber dadurch an seinem Dur-Charakter nichts verliert. Ebenso ist es bei den plagalen Tonarten: praktisch stellt sich der Umfang der einzelnen Töne so: der 2. Ton hat *Γ*-b, der 6. Ton C-d, der 8. Ton C-e. Nur der 4. Ton mit dem Umfange *A-c* hat einen ausgesprochenen Moll-Charakter, alle übrigen Tonarten sind nach unten hin so erweitert, dass sie mit einem Dur-Tetrachord, sei es von *C* oder *F* oder *G* aus, beginnen können.

Dies prägt sich auch deutlich in der ebenfalls durch die Praxis, den Usus ausgebildeten Hexachord-Lehre, Solmisation und Mutation aus; die Hexachorde sind hier nichts anderes, als die 6 ersten Töne einer Dur-Tonleiter, von *C* oder *F* oder *G* aus gerechnet; andere als Dur-Hexachorde kennt man überhaupt nicht.

Um aber den Dur-Charakter bei einzelnen Tonarten deutlicher auszuprägen, verwandelte man überall dort ein *h* in *b*, wo es der Dur-Charakter der Tonart erforderte; so namentlich im 5. Ton (F-f), während bei Tonarten, die dessen zur Ausprägung der Dur nicht bedürfen, diese Umwandlung unterbleibt[2]). Besonders lehrreich ist das Verhalten des 7. Tones: er ist eine Dur-Tonart (G-g), mit grosser Terz *h*, aber sobald man die an sich überflüssige Erweiterung durch einen tieferen Ton F vornimmt, tritt auch das *b* hervor, um ja nicht den ursprünglichen Dur-Charakter der Tonart zu mindern.

Dies alles sind nicht Einzel-Erscheinungen, wie sie der Zufall schafft, sondern prinzipielle und durchgreifende Erscheinungen im System. Derartige hartnäckige Durchbrechungen eines Systemes finden gemeinhin nur dort Statt, wo ein System auf ein anderes aufgepfropft wird, ohne dass dieses ganz ausgerottet werden kann. Die uralte Recitation mit ihrem Dur-Tetrachord *f g a b*, auf welches das Reis der griechischen Tonarten aufgepfropft worden war, blieb als der Urstamm weiter bestehen und beeinflusste auch das Wachsen dieses neuen Reises. Wollte man die alte Recitations-Melodie in die neue Tonarten-Lehre einreihen, so musste man sie als plagal bezeichnen[3]), da ihr Currens eine Terz über der Finalis lag, und zwar als dritten plagalen oder 6. Kirchenton, weil die Finale *F* und der Currens *a* war. Der 6. Ton ist also derjenige, der am meisten dem ursprünglichen Tonsystem verwandt war und in den dieses am leichtesten aufgehen konnte. Daher ist es kein Zufall, dass sich gerade diese Tonart vor allen anderen durch eine

1) Diese wie die übrigen Angaben über die Melodiebildungslehre sind uns von den Theoretikern des Mittelalters selbst überliefert. Um mich eines fortwährenden störenden Citirens zu überheben, verweise ich für die Quellenangaben in diesem Kapitel auf die vortreffliche und sehr verdienstvolle Zusammenstellung fast aller einschlägiger Stellen (in Originaltext und Uebersetzung) von P. Utto Kornmüller »Die Choralkompositionslehre vom 10.—13. Jahrhunderte« in den Monatsheften f. Musikgesch. IV (1872) 57—112.

2) Die Regel für die Anwendung des *b* ist: Alle Tonarten, in denen der Ton *F* eine wesentliche Rolle spielt, bedienen sich des *b* statt *h*. Der Zweck, der alle Anwendung des *b* beherrscht, ist die Vermeidung des Tritonus innerhalb einer und derselben melodischen Phrase; für ihn wird stets das Dur-Tetrachord eingesetzt. Durchgehends verwenden *b* statt *h* der 5. und 6. Ton (Aribo, G. S. II 218b), meist auch der 1. und 4. Ton, selten der 2. und 7. Ton, niemals der 3. und 8. Ton.

3) Vgl. Guido G. S. II. 60b: Hat eine Melodie weniger als 5 Töne, so ist sie plagal.

grosse Stetigkeit auszeichnet: sie ist die einzige Tonart, deren Melodien fast immer und ausschliesslich mit dem Finaltone (*F*) beginnen, wie dies im Recitativ geschah. Wir haben im 5. Kapitel (S. 50 f.) mehrere andre Momente kennen gelernt, aus denen ebenfalls die ursprünglich bevorzugte Stellung dieser Tonart hervorgeht; sie galt mit Recht noch im späteren Mittelalter für die Grundlage der psalmodischen Recitation und wurde die Grundlage sogar für die Stimmung der Orgel u. a. Instrumente. Wie wenig man aber später die Psalmodie vergass, beweist der Umstand, dass bei zweifelhaften Fällen einer Tonart-Bestimmung die Verwandtschaft der Tongänge mit der Formel des *Saeculorum* auch fernerhin den Ausschlag gab.

Wie beim liturgischen Recitativ unterscheidet man bei aller Melodiebildung im Mittelalter die Anfangs-, Mittel- und Endgruppe. Am wenigsten dem Belieben anheimgestellt ist die **Endgruppe** einer Melodie, und besonders ist der Endton einer Melodie festgesetzt, wie bereits im vorigen Kapitel des näheren ausgeführt wurde. Letzter Ton eines abgeschlossenen Tonstücks ist einer der Töne ***D E F G***. Auf jedem dieser vier *Finales* laufen aber je zwei Tonarten hinaus, nämlich je eine authentische und plagale, und deren Unterscheidung muss unsere nächste Sorge sein.

Hier gilt nun die Regel: dass die authentischen Tonarten unter die Finalis entweder, wie beim 5. Ton (Finalis F) gar nicht[1]), oder wie beim 1. 3. und 7. Ton (Final. D, E, G) nur um einen Ton (sehr selten um zwei Töne) hinunter steigen. Die plagalen Tonarten aber sinken mindestens um eine Quarte, wie beim 6. Ton (F), meist aber eine Quinte, wie beim 2. 4. 8. (D, E, G) unter die Finalis hinab, gehen dafür jedoch auch nicht so hoch wie die authentischen Tonarten; nämlich sie überschreiten allerhöchstens eine Sexte über der Finalis nicht, gewöhnlich gehen sie nur 1—2 Mal über die Oberquarte der Finalis hinauf. Die authentischen Tonarten unterscheiden sich von den plagalen also durch ihre höhere Tonlage, sie bewegen sich auch grösstentheils in den höheren Tönen ihres Umfanges um ihren Reperkussionston herum und gehen nur selten (am Anfang und Ende) zur Finalis herunter. Die plagalen Tonarten hingegen bewegen sich in der Tonhöhe ihrer Finalis herum, schlagen diese häufig an, und weichen nur wenig von ihr nach oben oder unten hin ab. Daher haben die authentischen sozusagen zwei Finalen: die eigentliche Finalis *(D, E, F, G)* bei Voll-Abschluss des Tonstückes und die Neben-Finalis (Affinalis) beim Schlusse der grösseren Abschnitte (Distinktionen) einer Melodie, nämlich auf der Quinte (*a, c, d*) oder (beim 3. Tone) auf der Sexte der Finalis (*c*). Die Affinalis ist nichts anderes als der Reperkussionston; sie bildet gegen die Finalis ein sehr bemerkbares Gegengewicht, denn sie kommt ganz unverhältnissmässig öfter zu Gehör als die Finalis selber, besonders als bevorzugter Distinktions-Abschluss. Bei den plagalen Tonarten jedoch ist ein solches Gegengewicht nicht vorhanden; die Finalis, im Mittelpunkte des Umfanges der Tonart gelegen[2]), stellt durch diese Lage selber einen Reperkussionston

1) Odo, G. S. I. 261. Guido, G. S. II. 11b. 50a. Joh. Cotto II. 245a.

2) *Media* nennt sie Joh. Cotto (G. S. II. 243), wobei man an die Mese der altgriechischen Musik denken muss, auf die ein Gesang immer wieder zurück zu kommen pflegt. Der ganze Habitus plagaler Melodie ist der alten Recitation viel konformer, als der der authentischen; deshalb scheint mir der Versuch, die authentischen Tonarten als die früheren hinzustellen, verfehlt. Plagal kommt wohl nicht vom griechischen πλάγιος »schräg, schief« her, was gar keinen Sinn hat und auch zu αὐθέντης »massgebend, selbst-herrlich« nicht einmal einen Gegensatz bildet, sondern vielmehr vom lateinischen *plaga* =

dar. Daher kommt bei den plagalen die Finalis durchgehends als Schlusston auch der Distinktionen zur Verwendung. Kleinere Abschnittchen der Melodie enden auf einem der Finalis oder Affinalis benachbarten Tone, meist einem derjenigen Töne, welche auch den Anfang eines Gesangsstückes ausmachen können.

Für den **Anfang** eines Tonstückes gilt nach Odo, aber auch nach Berno, Wilhelm v. Hirschau und Engelbert die Grundregel: jeder reguläre Gesang nimmt seinen natürlichen Anfang bei der Finalis seiner Tonart. Also derselbe Ton, der ein Stück schliesst, soll ihn regelrecht auch beginnen. Aber schon im 11. Jahrhundert gab es, wie es fast scheint, beinahe ebensoviele unregelmässige als regelmässige Gesänge, und so gilt für diese spätere Zeit die Regel: eine Melodie darf nur mit einem solchen Tone beginnen, der zur Finalis oder deren Quart und Quint oben oder unten in einem konsonanten Verhältniss (Sekunde, Terz, reine Quart und Quint) steht; oder: der von der Finalis nach oben oder unten nicht weiter als eine Quinte entfernt ist. Diese Regeln sind freilich für uns unbrauchbar, denn dabei kommen nicht weniger als sämmtliche Töne einer Tonart, bei ersterer sogar noch einige mehr heraus, die alle als Anfangstöne gleich gut verwendbar wären. Die Praxis hat eine Auswahl getroffen, und zwar sind es die Töne: ***D E F G a c*** für sämmtliche plagalen sowie für die erste authentische Tonart (beim 1. Ton ist *C* statt *c* und beim 2. Ton ausserdem *A* statt *a* zu setzen), und für die authentischen dieselben Töne mit Hinweglassung derjenigen, die unterhalb der betreffenden Finalis liegen. Also die Stufe h oder b kann niemals Anfangston sein[1]), wohl aber alle übrigen zwischen ***A*** — ***c***. Indessen bevorzugt der eine Ton diese, der andere jene Töne als Anfangsnoten. Der 6. Ton beginnt fast ausschliesslich mit ***F***, der 4. Ton meist nur mit ***E*** oder *c*[2]); und überhaupt beginnen die authentischen Töne nicht unterhalb ihrer Finalis, ausser dem ersten Tone, der gern mit *C* anfängt. Diese Anfangstöne sind denn zugleich die Endpunkte kleinerer Distinktionen.

Gewöhnlich unmittelbar nach dem Anfangstone eines Stückes steigt die Melodie authentischer Tonarten zum Reperkussionstone auf, bei plagalen Tonarten fällt sie aber meist zur tieferen Quart (seltener Quinte). Dies bezeichnen die technischen Ausdrücke ***Ascensus*** und ***Descensus*** des Engelbert (s. oben S. 77). Ähnliches findet unmittelbar vor dem Ende eines Stückes Statt, und zwar steigt hier mit noch grösserer Regelmässigkeit die Melodie vom Reperkussionstone zur Finalis ab, nachdem meist der Reperkussionston durch vorheriges Aufsteigen erreicht worden ist. Das Abfallen geschieht bei den authentischen Tonarten langsam und meist stufenweise, bei den plagalen aber meist im Sprunge. Dies ist die ***Neuma finalis*** oder der ***Tropus***[3]), der so sehr zur Erkennung der

---

Schlag, Wiederschlag, repercussio, wie es in Guidos Micrologus Cap. 12 heisst. Auch heisst es *plagalis* und nicht *plagialis*. Guidos Ausführungen (G. S. II. 60) lassen keinen Zweifel daran, dass noch zu seiner Zeit die Plagal-Tonarten die hauptsächlichen waren; denn bei ihm sind alle Melodien plagal, ausser »wenn der Gesang nur 1—2 Töne unter die Finalis fällt«. Nicht einmal das Uebersteigen der Quinte kennzeichnet für ihn eine authentische Tonart, denn »hat eine Melodie das Absteigen eines Plagaltones, so ist sie plagal«, und so entscheidet er sich in zweifelhaften Fällen immer für die Plagal-Tonart.

1) Odo, G. S. I. 264b.

2) Engelbert, G. S. II. 355.

3) Joh. de Muris (G. S. III. 229a) sagt: »es ist klar, dass die Neuma finalis, wovon ich oben sprach, und der Tropus ein und dasselbe sind, und dass jede Tonart ihren eigenen Tropus gegen das Ende hin hat.« Der Tropus »beginnt zuweilen im Anfange eines Gesanges oder in der Mitte, zuweilen gegen das Ende«.

Tonarten nothwendig ist und dessen ursprüngliche Gestalt (ein Auf- und Absteigen im Tetrachord) wir bereits näher kennen lernten. Bei den Plagal-Tonarten kann man jedoch am Ende eines Stückes von der Unter-Quart (Quint) zur Finalis aufsteigen.

Hiermit haben wir die hauptsächlichsten Regeln zur Erkennung der Tonarten gegeben, die für die Bestimmung der Tonhöhen der Neumation von ausschlaggebender Wichtigkeit ist. Zuerst also werden wir unser Augenmerk bei der Entzifferung einer Neumation jedes Mal auf die Endpartie zu richten haben. Finden sich am Ende einer abgeschlossenen Neumation mehrere aufsteigende Zeichen, wie namentlich mehrere Podati, ein Quilisma u. ä., so können wir ohne weiteres eine plagale Tonart annehmen. Finden wir im Gegentheil viele absteigende Zeichen hinter einander, so kann man eine authentische Tonart vermuthen. So z. B. wird die Neumengruppe am Schlusse italisch oder fränkisch ohne Zweifel das Vorhandensein einer Plagal-Tonart anzeigen, während z. B. eine Neumengruppe von 5 absteigenden Tönen wie diese am Schlusse eines Tonstückes ebenso sicher auf eine authentische Tonart hinweist. Findet sich vor dem Schlusse aber nur ein Auf- und Absteigen von einer Terz oder Quarte, so wird man auf eine Plagal-Tonart schliessen können, wie z. B. bei der Schlussgruppe im obigen Beispiele auf Seite 79, oder bei fränkisch oder .

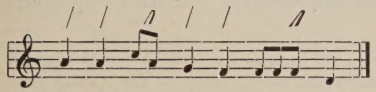
Hat man nun festgestellt (was wie gesagt meist aus der Zeichengruppirung des Tropus am Schlusse zu erkennen ist), ob eine authentische oder plagale Tonart vorliegt, so ist die nächste Frage, welche von den je vieren dieser beiden Klassen von Tonarten Statt hat. Da hat nun fast jede Tonart ihre besonderen Merkmale. Liegt ein authentischer Ton vor, und es findet sich trotzdem ein Aufsteigen unmittelbar vor der Finalis, also italisch oder , fränkisch , so hat man es mit dem 1., 3. oder 7. Ton zu thun; findet ein solches Aufsteigen nicht Statt, so kann man den 5. Ton vermuthen. Kann man nachweisen, dass der höchste Ton des Tropus eine Sexte über der Finalis liegt, so hat der 3. Ton (Finalis *E*) Platz u. s. w. Ist aber ein Plagalton festgestellt, so hat man zu beachten, dass der 6. Ton nur um eine Quarte unter die Finalis gehen kann, die übrigen aber um eine Quinte; ferner dass der Reperkussionston, von dem aus das Fallen des Tropus zu geschehen pflegt, beim 2. und 6. Ton eine Terz, beim 4. und und 8. Ton eine Quart über der Finalis liegt.

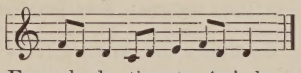
In ihrer einfachen, ursprünglichen Fassung findet man die Tropen in manchen fränkischen Antiphonaren der älteren Zeit am Ende einer Gruppe von Tonstücken über den Vokalen o i a e u o u a e, das ist *Gloria .... seculorum Amen*; so z. B. in einem sehr sorgfältig geschriebenen Antiphonar der Bibliotheca Angelica in Rom B. 3. 18 aus dem 10. Jahrhundert, auf das ich bereits N S. I. 14 hinwies. Hier ist sogar die Zahl des Kirchentones dazu geschrieben. Häufig aber wurde dieser *„computus"* wieder ausradirt, wie Elias Salomo (1274) berichtet, aus Bosheit der Sänger, die solche Angaben als Eselsbrücke betrachteten, und dann sei es (nach Elias) freilich unmöglich, zu wissen welchem Tone das Seculorum und die von seiner Formel beherrschten Tonstücke angehörten. In den Büchern der päpstlichen Kapelle aber wie in den Büchern der Lombarden (Italiener) sei der Computus überall angegeben[1]).

1) Gerb. Scr. III. 35b.

Die Praxis des früheren Mittelalters bestätigt also vollauf, was ich über die Geschichte des *Evovae* im 5. Kapitel festgestellt habe; seine Tonformeln waren für den ganzen kirchlichen Gesang prinzipiell massgebend, sie waren das Erkennungszeichen der Tonarten. Diese Tropen wurden in die Gesänge mit einbezogen und namentlich der Endpartie eines Gesanges als Merkmal seiner Tonart einverleibt. Dabei galt die Regel, dass dieses Neuma finalis im allgemeinen frühestens auf der fünft-letzten Silbe beginnen müsse[1]).

Das Kadenz-Zeichen ∩ spielt hierbei eine wesentliche Rolle, da es meist die Halbtonstufen markirt; und wenn wir z. B. die Neumen des *Evovae* für den ersten Ton bei Hucbald vergleichen mit derselben Tonformel, wie sie noch heute in Gebrauch ist[2]):



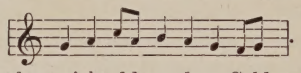
so sehen wir die wichtige Funktion dieses Zeichens, die wir schon kennen lernten, auch hier bestätigt. Denn auch hier entfällt der Anfangston der Clivis auf die Oberstufen der Halbtonschritte *c* und *f*. Das Evovae des zweiten Tones hat bei Hucbald die Zeichen / – ✓ / / – d. i.  und in ähnlicher Weise hat man bei den anderen Evovae-Formeln bestimmte Anhaltepunkte für die Erkennung der jeweilig vorliegenden Tonart.

Wir haben nun als das hervorragendste Zeichen des Tropus oder Neuma finalis, gewissermassen als Kern und Angelpunkt dieser ausgedehnteren Kadenz, das Clivis-Zeichen kennen gelernt. Wenn nun, wie oben bemerkt, der Tropus im allgemeinen mit der fünft-letzten Silbe beginnen soll, so dürfte sich dies in erster Linie wohl eben auf jenes Kadenz-Zeichen beziehen. Und in der That: in den Evovae-Formeln des Hucbald ebenso wie in denen des Angelica-Antiphonares steht ausnahmlos das Zeichen / an fünft- oder viert-letzter Stelle. Dies liegt ja auch schon in dem Gebrauche des *Saeculorum Amen* (*Evovae*). Dessen erste Silbe beginnt mit dem Tonus currens der Psalmodie (dem Reperkussionstone der Tonarten), und auf der zweiten oder dritten Silbe setzt der Tropus ein[3]). Hiermit haben wir nun drei Anhaltepunkte für die tonliche Bestimmung der Tropen: 1. den Tonus currens (Reperkussionston) an 6. (oder 5.) -letzter Stelle, 2. die Clivis an 5. (oder 4.) -letzter Stelle auf der dem Currens zunächst liegenden Halbtonstufe; 3. das Zeichen an letzter Stelle, schliessend mit der Finalis. Es ist damit für den Tropus das Wesentlichste gegeben: sein Anfangston, sein Verhältniss zu der oder (wo der Umfang der Tonart zweie in sich schliesst) den Halbtonstufen und sein Schlusston. Die übrigen Zeichen müssen also Töne und Tonbewegungen angeben, die vom Currens zur Finalis hinführen; sie sind mehr oder weniger Füllsel, ihre tonliche Abschätzung mag approximativ

1) Elias Salomo, G. S. III. 41 a.

2) Gerb. Scr. I. 229. — Liber gradualis, Tournay z. B. S. 8.

3) Joh. de Muris (G. S. III. 229 f.) nennt den Tropus, der am Ende eines Gesanges auftritt, *tenor* und sagt: »Der Tenor eines Gesanges wird durch die beiden Wörter *Seculorum Amen* gekennzeichnet«, er ist eine bestimmte Modulations-Formel (aptitudo modulationis), die einen Gesang innerhalb der Grenzen seiner Tonart hält (tenens). »Da der Tenor jenes Tones, der das Seculorum Amen ausmacht, das Ende des Versikels Gloria patri ist, so ist klar, wie genanntes Versikel endigt. Deshalb ist zuzusehen, wie man zu beginnen hat vorzugsweise gemäss den Erfordernißen der Psalmodie« u. s. w.

geschehen. Die Hucbald'sche Formel z. B. des 8. Tones ⌐ ∩ / – – ✓ wird also kaum noch grosse Schwierigkeiten bereiten. Finalis des 8. Tones ist G zu dem ein Podatus aufwärts führt, also ✓ = *FG*. Reperkussionston ist *c*, er ist die Tonstufe des der Clivis vorausgehenden Tones, diese selbst ist mithin *c-h* oder fränkisch gewöhnlicher *c-a*. Bleibt nur noch die aufrechte und die beiden liegenden Virgen zu bestimmen, deren Töne zwischen *h* und *F* liegen, also am natürlichsten als *a* und *g* anzusetzen sind. Mithin ist die approximative Entzifferung:  .

Der Tropus findet sich aber nicht bloss dem Schlusse der Melodien einverleibt, sondern nicht selten ist er auch in die Anfangspartie eingeschoben. Johannes de Muris sagt darüber[1]):

»Tropus ist eine gewisse Tonphrase (proclamatio vocis), die in einer bestimmten Tonart (speciali tono) gesungen und meist gegen das Ende jedem Gesange einverleibt wird. Wenn es den Anfang oder die Mittelpartie eines Gesanges bildet, ist dennoch immer die Absicht des kunstrechten Sängers, die Melodie zum eindringlichen Ende irgend eines Spezialtones oder eines speziell beabsichtigten zurück zuführen. Dieses Zurückführen (retorsio), diese Tonphrase, heisst Tropus *(τρόπος* von *τρέπειν, vertere, torquere)*, d. h. das Zurückwenden (conversio) zu dem vom Sänger beabsichtigten Tone. Der Tropus beginnt zuweilen im Anfange der Melodie und weicht niemals von dem gesetzmässigen Verlaufe (a lege vel cursu, nämlich der Tonart) ab, wie z. B. in der Antiphone »Omnibus deum timentibus«, wo höchstens nur die Dummen über die Tonart im Zweifel bleiben können. Zuweilen erscheint der Tropus auch in der Mitte einer Melodie, zuweilen auch gegen Ende nicht weit vom Schlusse.«

Überall sahen wir die Sorgfalt der mittelalterlichen Komposition, die Tonart durch bestimmte charakteristische Tonformeln möglichst auszuprägen, und man würde der Tonkunst von damals den Vorwurf des Formelhaften und Schematischen nicht ersparen können, wenn sie nicht durch andere Hilfsmittel ihren Melodien eine reichere Verschiedenartigkeit zu verleihen und die künstlerische Freiheit zu erhalten gewusst hätte. Schon durch die Mannigfaltigkeit ihrer acht Tonarten waren die Alten im entschiedenen Vortheile gegen uns; aber auch die Freiheit rhythmischer Kombinationen, die ihnen in unvergleichbar höherem Masse als uns zu Gebote stand, bewahrte sie vor der Oede des Schemas.

Auch die **Mittel-Partien** der Gesänge waren keineswegs der Willkür überlassen; auch hier gab es bestimmte Regeln und Gesetze, die der Komponist und Sänger, mithin auch der Neumator und Neumen-Leser, genau kennen und beobachten musste. Eins der wichtigsten Gesetze ist hier die Lehre vom Reperkussionstone. Dieser ist, wie wir bereits sahen, ein Haupt-Erkennungszeichen für die Tonarten. Wo er eine Terz über der Finalis liegt, hat entweder der 2. oder 6. Ton Statt; liegt er eine Quarte über der Finalis, so hat man es entweder mit dem 4. oder 8. Ton zu thun. Diese vier Töne sind plagal; bei den authentischen liegt der Reperkussionston höher: auf der Quinte beim 1. 5. 7. Tone, auf des Sexte beim 3. Tone.

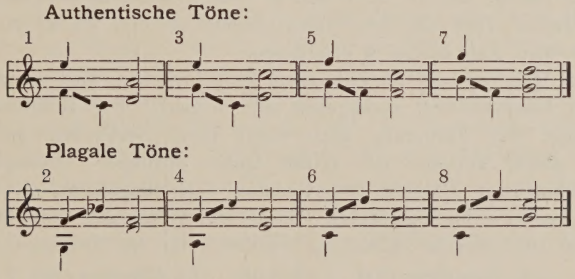
Der Reperkussionston spielt nun bei den beiden Gruppen von Tonarten, authentischen und plagalen, eine recht verschiedene Rolle: bei den Plagal-Tonarten ist er der eigentliche Gipfelpunkt der Melodie, ein höherer Ton als er darf bloss sozusagen im Fluge und Vorübergehen angeschlagen werden, ein öfteres Wiederholen darf nur auf dem Reperkussionstone stattfinden. Denn — so lautet das Gesetz, das Odo, Guido u. a. als bindend

1) Gerb. Scr. III. 328a. vgl. dazu Marchettus v. Padua, Lucidarium (1274) G. S. 119b.

betrachten — sobald eine Melodie 3—5 Mal[1]) die Quinte über der Finalis angiebt (percutit), so ist er nicht mehr plagal, sondern authentisch. Der eigentliche Reperkussionston der Plagalen ist, wie oben ausgeführt wurde, die Finalis selber, um die sich die Melodie wie um ihren Angelpunkt dreht, und auf die alle Distinktionen der Melodie kadenziren.

Bei den authentischen Tonarten aber ist der Reperkussionston nicht der Gipfelpunkt der Melodie, denn diese steigt erheblich über den Reperkussionston hinaus bis zur Oktave und None der Finalis. Die Melodie der authentischen Tonarten bewegt sich überhaupt meist in der oberen Hälfte des Umfanges der Tonart; nur am Abschlusse sinkt sie zur Finalis herab. Für jene obere Partie, in der sich die Melodie authentischer Tonarten bewegt, ist der Reperkussionston der Drehangelpunkt, genau so wie die Finalis für die Plagalen.

Man stellte im 13. Jahrhundert eine sehr wichtige Unterscheidung zwischen *Fines* (Finales) und *Regulae*, wie Elias Salomo sagt, oder nach Joh. de Muris[2]) zwischen *Claves propriae* (*finales*) und *discretivae* auf. Erstere waren die eigentlichen Finalen der Tonarten, also ***D E F G***, letztere lagen bei jedem der Tonarten um eine Terz höher, also bezüglich auf ***F G a h***. Diese *claves discretivae* waren die eigentliche Grenzscheide der plagalen und authentischen Tonarten; denn unter die Clavis discretiva durfte eine authentische Melodie im Allgemeinen (ausser in der Schluss-Kadenz) nicht hinab, eine plagale ebenso nur ausnahmsweise hinauf gehen. Wir haben also die eigentlichen Tongebiete authentischer und plagaler Melodien unter Berücksichtigung der obigen Angaben über den Umfang der Tonarten folgendermassen abzugrenzen:




Die Viertel-Noten zeigen den Umfang nach oben und unten an, die halben Noten deuten die Finalis (unten) und den Reperkussionston (oben) an.

Was nun die Melodik selbst angeht, so lassen sich aus den uns von den Theoretikern überlieferten Gesetzen und Regeln solche auch für die Neumen-Entzifferung brauchbare herausheben.

1. Die Melodik des Mittelalters ist in erster Linie auf diatonisches stufenweises Fortschreiten angewiesen. Nach einem Halbtone müssen sich dabei auf- und abwärts zwei Ganztöne anschliessen. An **Sprüngen** giebt es überhaupt nur vier: die reine Quint und Quart, die grosse und die kleine Terz. Dabei gilt die Regel: je grösser der

1) Guido G. S II. 60a. Cotto G. S. II. 245b. Joh. de Muris III. 226b.
2) Elias G. S. III. 40f. 55f. — Joh. de Muris G. S. III. 225f.

Sprung, desto seltener kommt er vor; z. B. zwei Quintensprünge hinter einander werden vermieden. Eine weitere Beschränkung ist: Quintsprünge sind nur bei authentischen Tonarten erlaubt, die plagalen sind auf Quart- und Terzsprünge beschränkt; nur beim 4. Tone ist der Quintensprung *E-h* auf und ab zulässig, weil hier eine Verwechselung mit dem entsprechenden authentischen Tone (Reperkussion *E-c*) nicht zu befürchten ist. Ein grösserer Sprung (Quinte oder Quarte) aufwärts geschieht in der Regel nur nach dem Reperkussionstone hin. Wiederholung eines und desselben Sprunges ist bei Terzen selten und bei Quart und Quint durchaus verpönt. Grosse Sprünge kommen am meisten in den authentischen Tonarten vor; denn da sie sich durchaus in der höheren Lage ihres Umfanges aufhalten sollen, so kehren sie, wenn sie einmal in die tiefere Lage hinabgestiegen sind, schnell und meist durch einen Quintensprung von Finalis auf den Reperkussionston zur Höhe wieder zurück. Besonders zeichnet sich durch grössere Verwendung von Sprüngen der 3. Ton aus. Der 5. Ton wendet häufig den Sprung *F a c* an.

2. Die diatonische Fortschreitung hat ebenfalls ihre Beschränkungen und Regeln. Da es in der diatonischen Oktave nur 2—3 Halbtöne giebt: *e-f*, *h-c* (und *a-b*), gegenüber fünf Ganztonschritten, so überwiegen schon naturgemäss die letzteren. Aber die Anwendung des **Halbtonschrittes** erleidet dazu noch besondere Beschränkungen.

a) Einen Halbtonschritt *b-h* giebt es überhaupt nicht; niemals dürfen in einer Neumen-Gruppe beide Töne zugleich vorkommen. Der Ton *b* tritt überall dort ein, wo er in irgend einer Beziehung zu dem Tone *F* steht. Dies ist besonders in denjenigen Tonarten der Fall, in denen *F* eine grössere Bedeutung namentlich als Finalis oder Reperkussionston besitzt, also im 2. 5. und 6. Ton. Ferner in Gängen, die von *F* aus oder über *F* aufwärts noch um drei Stufen steigen, um dort wieder umzukehren z. B. *F G a b a g;* hier wird stets *b* statt *h* genommen.

b) Einen Halbtonschritt für sich allein zu gebrauchen wird vermieden; es muss ihm vielmehr ein Ganztonschritt vorangehen oder folgen[1]). Der Halbtonschritt erscheint daher fast immer, der Forderung nach sogar stets, verbunden mit einem Ganztonschritt oder einem Terzen- und reinen Quart-Sprunge. Besonders häufig ist deshalb die Verbindung: Halbton und Ganzton oder umgekehrt, d. h. also *D E F. E F G, G a b, a h c, h c d* und umgekehrt. Solche stufenweise auf- oder absteigenden (enggeführten) Terzen sind überaus beliebt und werden durch die Neumen-Gruppen *Quilisma* (ital. fränk. ), *Scandicus* (ital. fränk. ), *Climacus* (ital. fränk. ), sowie, falls der oberste Ton auf *f*, *c* oder *b* fällt, durch die Kadenz-Verbindung *Clivis mit Punkt* (ital. fränk. ) mit ganz besonderer Vorliebe dargestellt.

c) Selbständiger, ohne diese Anlehnung namentlich an einen folgenden oder vorhergehenden Ganzton, erscheint der Halbton hauptsächlich nur in *Reperkussion*, d. h. dann, wenn einer der beiden Tonstufen des Halbtones wiederholt wird z. B. *e e f, f e e; e f f, f f e; e f e, f e f,* was zwei (oder mehrere) Male nacheinander wiederholt werden kann, z. B. *c e f e e f, f f e f e e.* Aber auch hier müssen sich die Halbtonstufen an Töne oder Tongruppen

1) Gerb. Scr I. 278 b: »Es ist in Bezug auf Wohllaut wie Richtigkeit besser, lieber einen oder zwei Ganztöne ohne Halbton zu einer Neumenfigur zu vereinigen (in consonantia poni), als einen Halbtonschritt ohne Ganzton. Diejenigen Gattungen von Tonfällen aber, von denen ich auch immer gesagt habe, dass sie (bloss) durch einen Halbton ausgeführt würden, sind meiner Überzeugung nach eher in zu bescheidenem, als in zu häufigem Maasse anzubringen« (Odo).

vor- und nachher angliedern und dürfen so nackt nicht gebraucht werden. Das ist z. B. der Fall in folgenden Verbindungen *cfe-ed* (ital. ) oder *cf-fe* (ital. ), *fe-fg* (ital. fränk. ) oder *ba-ag* (ital. fränk. ) *ba-agf* (ital. ) oder in einem auf-absteigenden Gange z. B. *fgabag* und in ähnlichen Fällen. Diese Regel, wenn nicht Gesetz, ist für das Neumen-Lesen von ganz erheblicher Bedeutung. Denn auf die Feststellung des Halbtonschrittes kommt wenn auch nicht alles, so doch wenigstens sehr viel an. Wie schon der Name „Repercussio" andeutet, haben wir es hier mit einem Nachhall der psalmodischen Reperkussion, des Tonus currens, zu thun, der ja im ursprünglichen Recitativ unter der Holbtonstufe *a-b* auf dem Tone *a* lag und durchgehends eine starke Hinneigung zum Halbtonschritt *ab* (namentlich in der Figur des Spiritus asper *aba* mit nachfolgendem *g* bei Einleitung einer Kadenz) aufwies. Der Halbtonschritt in Reperkussion bildete also das Bindemittel zwischen zwei einander entsprechenden Tongruppen; der Halbton war gewissermassen der Kitt zwischen den beiden Tongängen. Man nannte dieses Zusammenleimen zweier Tongruppen durch den Halbtonschritt die *Replicatio syllabarum.*

3. Die Verwendung der **Ganztonschritte** ist am wenigsten beschränkt. Man wird also eine Einzel-Neume, die eine Bewegung in zwei Tönen anzeigt wie namentlich den Podatus, gewöhnlich durch einen der 5 Ganztonschritte zu übertragen haben *(c-d, d-e, f-g, g-a, a-h*; nicht aber *b-c*, da *b* nur eine Aushilfsstufe zur Vermeidung des Tritonus *f-h* bildet). Auch zwei Ganztonschritte hinter einander auf- oder abwärts sind gut; nicht aber drei Ganztöne, denn diese würden ja einen Tritonus ergeben. Hier gilt durchaus das Gesetz Odos von Clugny: nach zwei Ganztönen folgt mindestens ein Halbton; nur wird das Dur-Tetrachord *cdef* aufwärts und besonders abwärts (wie schon oben mitgetheilt) als gemein vermieden. Man hielt (für uns merkwürdiger Weise) einen Quartengang mit schliessendem Halbton für hart und rauh, und bevorzugte solche Quartengänge, wo der Halbton in der Mitte lag. Daher passen denn auch enggeführte Quinten, in denen dies sowie der Tritonus vorkommt, nämlich *efgah* und *fgahc*, wie Aribo sagt, nur für Eulen und Käuze und sind durch den betreffenden Quintensprung *(e-h, f-c* auch *f-a-c)* zu umgehen. Wo also eine Neumengruppe ein ununterbrochenes Auf- oder Absteigen durch 5 Töne aufweist, (z. B. ital. fränk. oder umgekehrt), kann nur eins von den Pentachorden *cdefg, defga, gahcd* oder *ahcde* gemeint sein.

4. Aus diesen Gesetzen ergeben sich diejenigen über die **Verbindung von Tonschritten und Tonsprüngen** meist von selbst. Ein Schritt und ein Sprung können nur dann eine Verbindung eingehen (d. h. in einer Neumen-Gruppe vorkommen), wenn sie zusammen nicht mehr als den Umfang einer Quinte ergeben, wobei auch noch ein übermässiger Quarten- oder verminderter Quinten-Sprung durchaus nicht vorhanden sein darf und alle übrigen Rauhheiten vermieden werden müssen (die namentlich durch alles, was an den Tritonus gemahnt, erzeugt werden). Eine Tonverbindung von Ganztonschritt und kleinem Terzensprung (z. B. cd-f) ist gut, niemals aber dürfen einem Ganztonschritt zwei weitere Ganztonschritte oder eine grosse Terz in derselben Richtung folgen. Dies gilt natürlich auch nach zwei Ganztonschritten (z. B. cde-g). Überhaupt

kann dem Ganztonschritte gar kein andrer Sprung in gleicher Richtung folgen als eine kleine Terz oder eine reine Quarte; einem Halbtonschritt aber kann in gleicher Richtung von Sprüngen überhaupt nur eine grosse Terz folgen. Umgekehrt dürfen einer kleinen Terz nur ein oder zwei Ganztonschritte oder eine grosse Terz, einer grossen Terz aber nur ein Halbton oder kleiner Terzensprung nachfolgen. Einer Quarte folgt in gleicher Richtung überhaupt nur ein Ganztonschritt, einer Quinte in derselben Richtung überhaupt keine Tonbewegung (wenigstens in der Zeit bis zum 12. Jahrhundert hin, d. h. in der klassischen Zeit der Neumenschrift).

Alles lässt sich zusammenfassen in folgenden 3 Sätzen:

1. **Zwei gleiche Tonschritte in gleicher Richtung können nur zwei Ganztöne (nie mehr) sein.**

2. **Von ungleichen Tonschritten in derselben Richtung können nur kombinirt werden a) Quart mit grosser Sekunde und b) Sekunden mit Terzen gegenseitig.**

3. **Im letzteren Falle folgt einem kleinen Tonschritte (kleiner Sekunde und kleiner Terz) nur ein grosser (grosse Terz und grosse Sekunde) und umgekehrt.**

Der Gewinn, den uns diese einfachen und so sicher begründeten Regeln bringen, ist ganz erheblich. Denn alle Tonbewegungen, die nur denkbar sind, mithin auch alle Neumen, scheiden sich in drei Klassen: in aufsteigende, wiederholende und absteigende. Wir wissen bereits aus unseren bisherigen Untersuchungen, welche Neumen eine aufsteigende, welche eine absteigende Bewegung und welche eine Tonwiederholung anzeigen. Aufsteigende Zeichen sind vor allem der Akut (die stehende Virga) ʃ und der Podatus ʃ. Folgen sich nun z. B. drei solcher aufsteigender Zeichen nach einander in einer und derselben Phrase, so ist von vorn herein das Aufsteigen in Ganztönen ausgeschlossen: zum mindesten eins dieser Zeichen muss eine andere Tonbewegung anzeigen, entweder eine kleinere, d. h. einen Halbtonschritt, oder eine grössere, d. h. einen Sprung. Sind aber schon zwei Ganztonschritte vorauf gegangen, so kann es sich nur noch um den kleinen Terzensprung handeln; ist ein Ganztonschritt- und Halbton-Schritt voran gegangen, so kann nur der grosse Terzensprung in Frage kommen. Denn andernfalls würde der Umfang einer Quinte überschritten werden, was, wie wir sehen werden, nicht sein darf. In dieser Weise regelt die Lehre der Theoretiker die Neumation. Wie der Komponist an sie gebunden war, so der damalige wie der moderne Neumenleser. Die spezielle Verwerthung und Durchführung der Regeln und Gesetze im Einzelnen ist Sache der Praxis. Hier muss ich mich begnügen, die Hilfsmittel zur Entzifferungs-Praxis gegeben zu haben; und dies umsomehr, als noch manche Fragen zu erledigen sind, die naturgemäss mit jenen Gesetzen Hand in Hand gehen. Denn wie ich schon andeutete: die Neumen-Entzifferung ist nur möglich bei Berücksichtigung des gesammten verwickelten Komplexes der mittelalterlichen Traditionen über die kirchliche Tonkunst.

Der Neumenleser musste diese Regeln praktisch völlig beherrschen. In ihnen, die ja mit dem Tonsystem selbst gegeben waren, lag das Fundament für den Komponisten wie für den Sänger, d. h. für das Neumiren und Neumenlesen. Das ist die Erklärung für die vielen bisher unbegreiflichen Thatsachen und Fragen, z. B.: 1. warum alle Theoretiker des Mittelalters immer und immer wieder bis zum Uberdruss diese Lehren wiederholen und dabei meist mit keiner Silbe ihrer Neumenschrift Erwähnung thun oder sie

gar einer eingehenden Besprechung würdigen? 2. warum die fränkischen Neumatoren ihre Neumenzeichen so nachlässig handhaben, dass hier von einer cheironomischen Ordnung der Neumen kaum noch die Rede sein kann? Ja, gar nicht selten sind die fränkischen Neumen umgekehrt geordnet, als die auf- oder absteigende Tonbewegung verlangt. Die Cheironomie schien den fränkischen Komponisten eben entbehrlich, wo mündliche Lehre und schriftliche Theorie vikarirend eintraten, weil ja die Melodiebildungslehre alles Nähere besagte, und diese selbst war nur die Praxis, der *Usus* zu der fundamentalen Lehre vom diatonischen Tonsystem und den Tonarten. Der Neumenleser wandert Schritt vor Schritt mit gebundener Marschroute; aber diese selber ist so zielvoll, einfach und zweckmässig, dass es nur eines gesunden Menschenverstandes bedarf, um mit dem Tonsysteme und der Lehre von den Tonarten selbst die richtigen Wege zu finden. Wir aber haben an diesen einen so festen Anhalt, dass über Neumen indifferenter Natur oft kaum ein Zweifel bei ihrer Übertragung herrschen kann. Hierzu kommen nun noch andere Hilfsmittel und Neumen von weniger relativer, fast absoluter Tongeltung, die uns weiter den Weg durch das Labyrinth der Neumen führen, und auf die ich im elften Kapitel näher eingehen werde.

## Zehntes Kapitel.

### Neumen-Verbindungen und Mensur der Neumen.

Obige Gesetze kommen, als Fundamental-Sätze des Tonsystems, zwar überall zur Geltung, aber am häufigsten müssen sie doch bei den engeren Tonverbindungen, den Neumen-Gruppen in Rechnung gezogen werden. Bei der Lehre von den Ton (Neumen)-Verbindungen zu Gruppen lehnte man sich bewusst an die grammatikalische Syntax der Sprache an. Mit Recht; denn die gebildete Musik des früheren Mittelalters war ausschliesslich Gesangsmusik, also Tonsprache. Für die früheste christliche Kirche war die Musik nur ein Mittel zum Zwecke, die Sprache und ihren Inhalt wirksamer zu Gehör zu bringen. Die Bibelworte, der Sprachtext waren so völlig Hauptsache, dass man der Tonkunst nicht die mindeste Selbständigkeit erlaubte. Nur wo der Sprachtext eine Ruhepause machte, da durfte sich die Stimme mit einer entsprechend kurzen oder längeren, immer aber massvollen und bescheidenen Tonbewegung hören lassen (Kadenzen); im übrigen waren die Stimmbewegungen nur Zugesang, sprachlicher Accent. Wir folgten der Weiterentwicklung dieses christlichen Recitatives und sahen, wie die biblischen Texte zuerst abgekürzt, dann umgeformt und schliesslich durch andere Texte ersetzt wurden, und je mehr das Bibelwort an Autorität verlor, desto mehr trat die Musik hervor, um schliesslich das Wort zu beherrschen.

Indessen hatte die Gesangskunst der damaligen Zeit den engeren Zusammenhang mit der Sprache noch nicht vorloren; deshalb lehnte sich auch die Theorie der Melodiebildung an die Grammatik an. Nicht nur die Lehre von den Distinktionen zeugt dafür, sondern auch die Tonverbindungen innerhalb der Distinktionen waren von den Wortbindungen und der sprachlichen Gruppirung des Textes abhängig. So zerfiel ein Tonstück (Versikel, Antiphone, Responsorium) in Abschnitte (partes), ein Abschnitt in Satzglieder (distinctiones), ein Satzglied in Silben (syllabae) und eine Silbe[1]) bestand aus 1—5 Tönen, die im Konsonanz-Verhältniss, d. h. im Verhältniss der kleinen und grossen Sekunde oder Terz oder in dem der reinen Quart oder Quinte zu einander standen.

Eintönige Neumen sind natürlich nichts seltenes und machen den Kern der Neumationen aus; besonders herrschen sie in recitatorischen und in den sich an das Recitativ anlehnenden oder aus ihm hervorgehenden Gesängen durchaus vor. Während aber im Recitativ ein und derselbe Ton beliebig oft wiederholt werden konnte, galt im

1) Guido (G. S. II. 14): »Wie es in der Metrik Buchstaben und Silben, Satztheile (partes) und Versfüsse und Verse giebt, so giebt es in der Melodik (harmonia) Klänge oder Töne, deren einer, zwei oder drei in Silben zusammengefügt werden, und diese ergeben für sich allein oder verdoppelt eine Neume, d. h. einen Satztheil der Cantilene. Ein einzelner Satztheil oder mehrere bilden ein Satzglied (Distinktion) d. h. eine passende Stelle zum Athemholen.« Vgl. auch S. 49 und Odo G. S. I. 275.

Kunstgesange des 10.—12. Jahrhunderts das Gesetz, dass man einen Ton nicht öfter als höchstens 4 Mal hintereinander wiederholen solle. „Oeftere Wiederholung ekelte an“[1]). Überhaupt soll öftere Wiederholung derselben Tonbewegungen möglichst vermieden werden.

Zweitönige Neumen können, wie wir bereits sahen, einen kleinen oder grossen Sekundenschritt oder aber einen (kleinen und grossen) Terzen-, reinen Quarten- oder Quintensprung darstellen.

Mehrtönige Neumen müssen ebenfalls mit ihren Tonbewegungen im Rahmen einer Quart oder Quinte bleiben. Bis zu 5 Tönen können zu einer einzigen solchen Tonfigur vereinigt werden, wobei natürlich die manigfaltigsten Tonkombinationen stattfinden können: Gänge in einer Richtung auf- oder absteigend, Gänge mit Überspringen eines Tones oder gemischte Bewegung auf und ab. Hierbei kommen die oben gegebenen Regeln der Tonfortschreitung voll zur Geltung. Immer aber stehen diese Kombinationen unter dem Gesetze: Gesetzlich darf eine 2—3tönige Neume den Raum einer Quarte oder Quinte nicht überschreiten. Quinten und besonders Quarten beherrschen die Kantilene. Deshalb strebt jeder Ton danach, seine Quart oder Quint über oder unter sich zu haben.[2])

Aber nicht bloss die Töne innerhalb einer und derselben Tonfigur stehen zu einander in enger Wechsel-Beziehung, sondern auch die verschiedenen Neumen wieder unter sich. Einem Quartensprunge aufwärts soll ein Quintengang abwärts nachfolgen und umgekehrt; einem Quintensprunge aufwärts entspricht am besten ein Quartengang abwärts; einem Quintengange aufwärts soll ein Quinten- oder Quartensprung oder ein Quint- und Quartgang mit Auslassung eines Tones (oder zweier) folgen u. s. w. Auf diese Weise entspricht der Quinte der einen Neumen-Gruppe eine Quarte der andern. Diese Wechselbeziehungen zwischen den Neumen bildeten die Lehre von der *Coniunctio motuum*[3]). Hierbei unterschied man, sehr fein und mustergiltig für theoretische Behandlung der Melodik, zwischen höher- und tiefer-, neben- und zwischen-gestellten und übergreifenden Tonbewegungen (*prae-, sup-, ap-, interpositus* und *commixtus*). Die in den Handschriften von Guidos Micrologus fehlenden wichtigen Neumen-Beispiele finden wir in dem Traktate *De musica antica et nova,* Cap. 86 in Montecassino, abgedruckt in Coussemakers *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*[4]).

1. Eine übergestellte Neume steigt stets über den ihm vorausgehenden Ton.

2. Eine untergestellte Neume folgt einer höheren Tonbewegung nach. Die Handschrift von Montecassino giebt als Beispiele für übergestellte, d. h. also höher steigende Neumen diese beiden und ; als Beispiele aber für untergestellte, deren Anfangstöne also tiefer als die vorangehende Neume liegen, die entsprechenden Neumen: und . Diese Unterscheidung der beiden Zeichen-Paare ist wichtig; in solcher Form und differenzirten Bedeutung werden auch in der That jene vier Neumen in den Denkmälern verwendet.

---

1) Aribo G. S. I. 226: Si hoc rarum fuerit, amplectetur, saepius enim repetitum fastidium generabit.

2) Propter diatessaron et diapente, quae in cantilenis pollent praecipue, desiderat unaquaeque chorda vel litera quartam quintamve supra et infra se habere. Aribo G. S. II. 201.

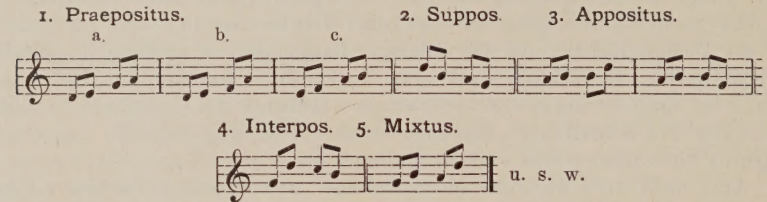
3) Besonders durch Guido von Arezzo ausgebaut, Micrologus Kap. 16.

4) Vgl. N. S. I. 80.

3. Eine nebengestellte Neume ist diejenige, deren Anfangston mit dem Endton der vorhergehenden gleich ist, z. B. .

4. Eine zwischengestellte Neume ist eine solche, deren Tonbewegung innerhalb derjenigen der vorangegangenen liegt z. B. .

5. Eine übergreifende Neume schliesslich liegt mit ihrer Tonbewegung theils innerhalb der vorangegangenen Tonbewegung, theils geht sie nach oben oder unten über sie hinaus, z. B. . Beispiele in moderner Notation:




Alle diese Tonbewegungen sollen sich der Regel nach innerhalb einer Quarte oder Quinte abspielen. Guido zeigt das reguläre Verfahren dabei am Beispiel der ersten Konjunktion: hier mache die erste Neume einen Ganztonschritt, dann werde der Halbton übersprungen und die zweite Neume setze eine Terz höher ein, um ebenfalls einen Ganztonschritt auszuführen (s. oben 1a.); oder aber der Halbton wird nicht übersprungen und demgemäss vollführt die zweite Neume eine grosse Terz (1b.); oder endlich die erste Neume macht einen Halbtonschritt, dann wird der folgende Ganzton übersprungen, und die zweite Neume vollführt einen Ganztonschritt (1c.). „Auf andere Weise ist es weniger fliessend (*commode*).“ Nie darf das nachfolgende Intervall eine Quarte oder Quinte sein. Diese erste Konjunktion wird nur aufsteigend, die zweite nur ab-, die andern aber auf- und absteigend angewendet; Guido giebt die obigen Beispiele als die besten. Er fügt hinzu, dass diese Konjunktions-Regeln auch für die Satztheile und Distinktionen gelten, sodass sich der Anfang eines Satztheiles oder einer Distinktion diesen Regeln gemäss an das Ende der vorangegangenen anschliesse.

Die hier wiedergegebene Lehre von der Conjunctio motuum ist keine leere Schema-Macherei des Mittelalters, sondern ein nicht unwesentliches Hilfsmittel beim Neumen-Lesen. Ihre Wichtigkeit erkennt man erst, wenn man sie mit der Kadenz-Lehre verknüpft. Alle Neumen müssen unter einander in melodischer (harmonischer) Beziehung stehen. Silben und Satztheile und Satzglieder und Abschnitte, — „alles das stimmt unter einander in süsser Eintracht überein, und oft um so einträchtiger, je ähnlicher die Theile sind[1])“. Wie jeder Gesang mit der Finalis seiner Tonart schliessen muss, und wie die Finalen und sogar die Anfangstöne der einzelnen Distinktionen zu dieser Hauptfinalis in engster Beziehung stehen, so stehen auch die Endtöne jedes einzelnen Neumas, jeder noch so kurzen oder langen Verbindung von Neumen zu der Hauptfinalis so in Beziehung und „werden ihm so angepasst, dass sie in bewundernswürdiger Weise von ihr einen gewissen

1) Guido, Regulae de ignoto cantu. G. S. II. 50b.

Schein von Farbe (faciem coloris) zu erhalten scheinen[1])". Denn — wie schon früher ausgeführt wurde — die Endtöne der Neumen dürfen von der Tonstufe der Finalis nicht weiter abliegen als eine Quint (nur beim 3. Tone kann es eine Sexte sein).

Zu dem Endtone einer Neume stehen nun aber wiederum sämmtliche Töne der Neumen-Verbindung in Abhängigkeits-Verhältniss: denn weder nach oben noch nach unten darf sich das Neuma um mehr als eine Quinte von dem Neuma-Endtone entfernen. Wir sahen nun bereits, dass die Neumen-Gruppen, so verschieden sie auch sonst sein mögen, doch den Umfang einer Quinte, d. h. ein Pentachord nicht überschreiten dürfen. Bei einer in gerader Linie absteigenden Neume liegt also der Endton auf der untersten Stufe dieses Pentachordes, bei einer ebenso aufsteigenden Neume aber liegt er auf der obersten Stufe. Steigt nun bei einer zwischengestellten oder übergreifenden Neume die Tonbewegung zu ihrem Endtone auf, so wird natürlich das Intervall zwischen Endton und höchstem Tone der Neume um ebensoviel vermindert, das Intervall zwischen Endton und tiefstem Ton um ebensoviel vergrössert, als das letzte Aufsteigen beträgt.

Endton einer Neume sei z. B. *g;* das Pentachord der Neume kann also sein: *c—g* oder *d—a* oder *e—h* oder *f—c'* oder *g—d'*. Schon das cheironomische Bild der Neumen-Figur lässt meist erkennen, ob ein *Prae-*, *Ap-*, *Sup-*, *Interpositus* oder *Mixtus* vorliegt. Erweist sich die Neume als eine in gerader Richtung aufsteigende (sei es *Prae-* oder *Appositus*), so kann nur das Pentachord *d'—g* Statt haben; steigt die Neumenfigur z. B. als ein *Suppositus* ab, so kann ebenfalls nur von diesem die Rede sein. Bei einem *Interpositus* oder *Mixtus* jedoch wird man festzustellen suchen (und meist auch ohne grosse Schwierigkeit feststellen können), wieviel das letzte Auf- oder Absteigen zu dem Endtone beträgt; beträgt z. B. das Aufsteigen einen Ganzton, so kann nur das Pentachord *f—c'* vorliegen, d. h. die Tonbewegung der Neume steigt höchstens eine Quart über den Endton; beträgt es eine Terz, so handelt es sich um das Pentachord *e—h*, d. h. die Neume steigt höchstens um eine Terz über den Endton u. s. w. Betrüge aber das letzte Aufsteigen einen Halbton, so könnte der Endton gar nicht *g*, sondern müsste *f* oder *c* sein; auch wenn es eine grosse Terz ausmachte (z. B. zwei Ganztöne), könnte von *g* als Endton nicht die Rede sein.

So liegt in der Kadenz-Lehre ein Kontrol-Mittel für jede einzelne Neume und umgekehrt. Es kann sich dabei natürlich auch um Tetra- statt um Pentachorde oder noch kleinere Umfänge handeln; die Bestimmung der Neumen-Bewegung wird dadurch natürlich nur leichter. Auch brauchen keineswegs die Einzel-Neumen einer Tonfigur in einem einzigen Schriftzuge verbunden zu sein: zu einer Tonfigur gehören alle Neumenzeichen, die sich im Kreise desselben Wortes oder derselben Wortphrase befinden.

Hierzu kommt nun die Forderung einer Symmetrie der Tonfiguren nach der Anzahl ihrer Töne. Besteht die eine Neume nur aus 1 Tone, so kann die ihr entsprechende ebenfalls nur eintönig sein, oder aber 2 oder 3 (nicht mehr) Töne haben. Mehrtönige Neumen müssen im Verhältniss von 2 : 3, 2 : 4, 3 : 4 stehen, d. h. immer diejenigen Rationen aufweisen, welche in der Musiklehre der damaligen Zeit als harmonische galten. **Hierbei gilt die eine Gruppe an zeitlicher Quantität oder Tondauer genau soviel als die andere,** d. h. eine eintönige Neume wird so lange ausgehalten als die ihr entsprechende 2 oder 3-tönige u. s. w. Hiermit ist ein Gesetz von grundlegender Wichtigkeit und ungemeiner Tragweite ausgesprochen.

1) Guido, Microl. Cap. XI. G. S. II. 11b.

Die Belegstellen aus Guido und Aribo lassen über den Sachverhalt keinen Schatten von Zweifel bestehen. Ich gebe hier die beiden Abschnitte in Übersetzung. Guido (G. S. II. 15): »Aufs sorgfältigste beobachte man eine solche Gruppirung der Neumen, dass die Neumen, da sie bald durch Wiederholung (repercussio) eines und desselben Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer entstehen, sich doch stets gegenseitig entweder in der Anzahl der Töne oder in dem Verhältniss ihrer Quantität[1]) einander entsprechen und gleich seien: bald gleich zu gleich, bald doppelt oder dreifach zu einfach und im übrigen im Verhältniss von 4 : 3 oder 3 : 2. Neumen einer bestimmten Anzahl werden mit solchen gleicher Anzahl gleich gesetzt, wenn den einfachen einfache entgegengestellt werden, oder den doppelten doppelte (zweitönige) u. s. w., und auf diese Weise sollen sie erstens bezüglich der Anzahl [wie bei Gleichheits-verhältniss zwei zu zweien, drei zu dreien, und bei Doppelt-Verhältniss zwei zu einem, vier zu zweien, ferner dreifach zu einem u. s. w.] gleich sein, zweitens in dem Verhältnisse ihrer »Tenore«. Tenor heisst das Verweilen der Stimme; er besteht in Gleichheit (dieses Verweilens), wenn (z. B.) vier Töne gegen zwei stehen (♫♫ = ♩♩), und um so viel als die beiden Töne an Zahl geringer sind, um soviel grösser soll dann ihre Länge (mora, ihr Verweilen) sein.« Dazu giebt Aribo (G. S. II. 227a) folgende Erläuterungen: Gleich soll mit gleich in Beziehung gesetzt werden, wenn man einfache (Neumen) gegen einfache, zweitönige gegen zwei-, und drei-tönige gegen drei-tönige setzt; und zwar gilt dies entweder betreffs der Anzahl der Töne, dass man bei »gleichen« Neumen zwei Töne gegen zwei, drei gegen drei setzt. Bei »doppelten« Neumen entsprechen zwei Töne einem, vier Töne zweien, bei »dreifachen« (drei Töne) den einfachen. Oder aber (es gilt dies) betreffs dem Verhältnisse ihres Aushaltens (tenorum). Aushalten (tenor) nennt man das Verweilen eines Tones. Bei »gleichen« Neumen hat es Statt, wenn vier Töne gegen zwei gesetzt werden, und um wieviel dabei die Anzahl der zwei Töne kleiner ist (als vier), um soviel muss das Verweilen (der Stimme auf den Tönen) grösser sein. Deshalb finden wir auch ziemlich oft in älteren Antiphonaren (die Zeichen) *c. t. m*, was *schnell, langsam, mässig-geschwind* bedeutet. Von jeher hatte man starke Obacht darauf, nicht nur seitens der Komponisten, sondern auch seitens der Sänger selber, dass Jeder in richtigem Zeitverhältniss komponire und sänge. Diese Sorgfalt ist freilich schon längst dahin und begraben.«

Dass der Gregorianische Gesang keine verschiedene Mensuration seiner Töne gehabt habe, ist eines von den vielen Verkennungen der mittelalterlichen Musik. Namentlich die Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts konnten sie sich gar nicht barbarisch genug vorstellen, sei es um dadurch über die modernen Musik-Bestrebungen ein glänzenderes Licht auszugiessen, sei es aus Mangel an Vertiefung in den Sinn und die Überlieferungen jener Zeiten. Bereits oben wies ich nach, dass die Neumen schon im 7.—8. Jahrhundert den Anfang darbieten zu einer Bezeichnung von Länge und Kürze der Töne, und schliesslich bildeten ja deren Zeichen im alten Prosodien-System schon seit einem Jahrtausend sogar eine besondere Gruppe. Es ist eine der thörichtesten Anschauungen, die aber vor allem — ich wiederhole es — den Musikschriftstellern des 19. Jahrhunderts, Fétis und Ambros voran, ganz geläufig ist: dass das frühe Mittelalter bis gegen Eintritt der sogenannten Mensural-Theorie nicht einmal die aller-primitivsten musikalischen Empfindungen gekannt habe, nämlich das Gefühl für Tondauer und für Zusammenklang. Beide seien, so ist die allgemeine Ansicht, erst das Produkt der theoretischen Bemühungen des 12. und 13. Jahrhunderts. Als ob man ein Gefühl (was doch beide sind) durch theoretische Spekulationen und Beweise erzeugen könnte! Kann man denn einen Blinden das Gefühl der Farbe lehren?

Die Beachtung der metrischen Gesetze der lateinischen Sprache musste zu einer verschiedenen Messung der Töne führen, und zur Bezeichnung der verschiedenen Tonmessung waren die Zeichen der Zeit (*tempus*) im antiken Prosodien-System bestimmt. Wir sahen allerdings, dass die eigentliche Bestimmung des Longa- und Brevis-Zeichens bereits im frühen Mittelalter ins Schwanken gerieth. Der Longa-Strich ward (vermuthlich in Vermischung mit dem Ison-Zeichen der spät-mittelalterlichen griechischen Neumation, das ebenfalls einen Querstrich darstellt) schon frühe das Zeichen des Mitteltones und der Tonwiederholung und erscheint in dieser Funktion bereits im Amiatinus. Das Brevis-Zeichen aber verschmolz mit dem des Gravis in Eins. Der Verlust der beiden ursprüng-

1) Kornmüller schlägt für die Lesart *tonorum* bei Gerbert das durchaus annehmbare *tenorum* an.

liche Tempus-Zeichen war nur eine Folge davon, dass der Sinn für die ursprüngliche grammatikalische Quantität der Silben allmählich (schon seit dem Ausgange des Alterthums) zum Theil verloren gegangen war. Aber nur zum Theil; denn ausdrücklich sagt Guido von Arezzo, es sei nur selten zu befürchten, dass man ein langes Aushalten (tenor) auf kurzen, und ein kurzes auf langen Silben ausführt, was eine hässliche Wirkung mache[1]). Ich zeigte (oben S. 36), dass man gegen Mitte des Mittelalters nicht mehr den Unterschied machte zwischen grammatikalisch oder sprachgeschichtlich langen und kurzen Silben, sondern nur noch zwischen physiologischen Quantitäten. Alle Silben gelten hierbei als kurz, deren kurze Aussprache die klangliche (lautphysiologische) Beschaffenheit des Buchstaben-Materiales zulässt; alle Silben aber, bei denen entweder eine Konsonanten-Häufung (Positions-Länge) oder aber eine schwere Diphthongirung eine solche kurze Aussprache unmöglich macht, gelten als lang. Die physiologisch schwereren Silben werden nun, wie bereits dargethan, vor den leichteren Silben dadurch ausgezeichnet, dass man den einfachen Neumen ein kleines Strichlein oder Häkchen hinzufügte (s. oben S. 9 und 35 f.).

Auf diese Weise werden als lang behandelt und mit schweren Neumen versehen:

1. Silben mit den Diphthongen *au* (z. B. in *audio*), *eu* (z. B. *heu*), nicht aber *ae oe*, was meist *e* geschrieben wird (z. B. *celi* statt *coeli, secula* statt *saecula*).

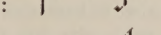
2. Alle selbständige Wörter, die auf einen Konsonanten endigen, wie *gens, fac, nec, ut*, seltener Präpositionen wie *in, ad*, oder Bindewörter wie *et*; namentlich wenn das folgende Wort mit Konsonant beginnt.

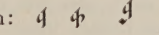
3. Alle geschlossene Silben namentlich im Wort-Innern, (z. B. fac-tus, an-te, om-nis,), seltener und meist nur bei liquidem oder doppeltem Verschluss auch die Endsilben (z. B. viderunt). Geschlossen werden die Silben meist durch Doppel-Konsonanz (peccatum, afflictus, illa, errans) oder durch Liquida mit nachfolgendem Konsonanten (stul-ta, om-nis, in-ter, vir-tus) wozu auch die Doppel-Konsonanzen *ll, mm, nn, rr* gehören.

Alle übrigen Silben sind kurz, haben demgemäss leichte Neumen.

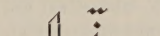
Natürlich hat manches Schwanken bei einzelnen Fällen in den verschiedenen Zeiten und Gegenden statt. So z. B. theilt man in älteren Zeiten *fa-ctus, no-stri* ab, wobei die Silben *fa-* und *no-* als offene kurz sind, später aber *fac-tus, nos-tri*, wobei sie als geschlossen und lang gelten. Schwanken hat namentlich auch bei den Buchstaben *j* und *x* Statt; einmal machen sie Position, ein andres Mal nicht. Obige Regeln aber gelten im 10. bis 12. Jahrhundert in den Neumen-Handschriften ganz allgemein.

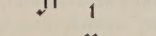
Am strengsten durchgeführt wird die Unterscheidung von schweren und leichten Silben in Italien im 11. Jahrhundert. Wir lernten bereits folgende Unterscheidungen kennen:

Leichte Zeichen: 

Schwere Zeichen: 

Es kommen aber noch mehrere andere hinzu, wie aus den gegebenen Beispielen ersichtlich:

Leicht: 

Schwer: 

1) Microl. Kap. XV. G. S. II. 15 f.

2) Siehe Beispiel S. 79 (Sanctissimus papa) auf san-ctus, colum-bae, et sic, dicen-do.

Natürlich treten letztere unter den nämlichen Bedingungen, wie die erst-genannten auf. So sehen wir denn ein ganzes System von Paaren je zweier sich entsprechender leichter und schwerer Zeichen. Auf diesem System beruht vorzugsweise die grosse Mannigfaltigkeit der Neumenformen, die bisher den Blick der Forscher zu verwirren im Stande war. Das Gesetz der Unterscheidung leichter und schwerer Silben multiplizirt sozusagen die Anzahl der Neumen; wir brauchen nur das entsprechende Divisions-Exempel vorzunehmen, um in den verwirrenden Überfluss Klarheit und Übersicht zu bringen.

Aber auch in der fränkischen Neumation finden wir diese Scheidung; doch beschränkt sie sich hier auf eine geringere Anzahl schwerer Zeichen. Nur die hauptsächlichsten schweren Zeichen der italischen Neumation finden in der fränkischen ihre Entsprechung, den späteren italischen Überfluss daran kennen die Franken nicht. Das ist ganz natürlich, denn die fränkische Neumation löste sich von der italischen schon vor dem 10. Jahrhundert. Zudem werden wir sogleich noch einen anderen Grund für den geringeren Bestand an schweren Zeichen bei den Franken kennen lernen, nämlich die Unfähigkeit der Franken, diese Zeichen richtig auszuführen.

Um die fränkischen Entsprechungen zu den italischen schweren Neumen nachzuweisen, genügen schon die gegebenen Beispiele. Ausdrücklich sei bemerkt, dass nicht jede schwere Silbe auch mit einem schweren Zeichen versehen ist (wie dies prinzipiell in der italischen Neumation der Fall ist), sondern es gilt nur das Gesetz: Wo ein schweres Zeichen angewendet wird, da darf es nur auf schwerer Silbe geschehen.

Betrachten wir daraufhin das Beispiel auf S. 81, so erblicken wir das Zeichen ℙ auf folgenden geschlossenen Silben: cun-ctis, praefe-ren-da, om-nes, cor-dis, als Stellvertreter für die einfachen Zeichen / und //; und ebenso für das einfache Podatus-Zeichen ✓ das erweiterte, schwere Zeichen ✓° auf lau-dibus. Daneben freilich haben die schweren, geschlossenen Silben: por-tan-tur, stu-pen-da, gen-tibus, cor-pora, sim-plici, pur-gan-tes, con-sci-en-tia, pen-semus nur einfache Zeichen. Es treten also die schweren Zeichen nicht durchweg ein, wohl aber treten sie nur über schweren Silben als Stellvertreter entsprechender einfacher Zeichen auf. Diese Regel wird man in der ausgedehntesten Weise an einem grösseren Denkmale der fränkischen Neumation, z. B. an dem S. Gallener Antiphonar 339 aus dem 10. Jahrhundert (facsimilirt herausgegeben in der Paléographie musicale I., Solesmes 1889), finden.

Dort wird man z. B. auf den ersten Seiten das Zeichen ℙ über folgenden schweren Silben finden: (S. 1) **non con**-fundentur, **Al**-leluia, (S. 2) **in** te, **con**-fido, **in** veritate, **et** miserere, **non** confundar, **fructum** suum, **san**-ctos, testa**men**-tum, (S. 3) **et** vide, **gau**-dete (2 Mal), **om**-ni, (S. 4) potenti**am** tuam, **sal**-vos, iniquita**tem** plebis, plu**ant**, aperia**tur** terra u. s. w. in hunderten von Fällen, wobei es sich gleich bleibt, ob das Zeichen auf der Silbe für sich allein steht, oder ihm noch andere, wie namentlich ein Paar aufsteigende Punkte vorangehen, wenn nur keine Zeichen weiter nachfolgen. Das Zeichen deutet also gleichzeitig den Silbenschluss an.

Das Zeichen ✓° statt einfach ✓ findet sich daselbst auf den schweren Silben: (S. 1) **animam** meam, con**fun**-**den**-tur, (S. 2) irride**ant** me, univer-si, **non** confundentur, **animam** meam, **eius**, (S. 3) **sur**-ge, excel-so, ver**bum** bonum, **sem**-per, (S. 4) poten-tiam, **os**-te-de u. s. w. Auch hier können dem Zeichen ein oder mehrere Punkte vorangehen, z. B. ✓° auf (S. 4) **sal**-vatorem.

Statt des *Torculus* ✓ findet sich auf schweren Silben das Zeichen ✓° z. B. (S. 1) expec**tant**, misericor-diam, (S. 2) **in** me, **ter**-ra, **cor**-dis, (S. 3) **nihil** solliciti, (S. 5) **iam** nolite u. s. w.

Als Erweiterung des *Porrectus* ⩘ stellt sich ohne weiteres das Zeichen ⩘° heraus auf den schweren Silben, z. B. (S. 3) vir-gines, (S. 4) terram tuam, (S. 5) **eius**, und so

gehören noch eine ganze Anzahl ähnlicher schwerer Zeichen, die man, einmal mit dieser Erscheinung und ihrem Sinne bekannt, leicht erkennt. Auch ist es nicht eben schwer, überhaupt daraufhin die Zeichen der fränkischen Neumen durch zu mustern und festzustellen, welche Neumen nur den schweren Silben zukommen, und welche auch den leichten. Das Zeichen ⌣ kommt z. B. ebenfalls nur auf schweren Silben vor, und ebenso ist das Zeichen ⌒ ein schweres.

Die Neume ⌣ findet sich im genannten Antiphonar über den schweren Silben: (S. 1) **in** te, **non** confundentur, univer-si, misericordi**am** tuam, (S. 2) **et** te, gloria**m** vocis, **or**-dinaverunt, **sunt**, **in** domum, (S. 3) **con**-sortibus, offeren**tur** tibi, **exul**-tatione, **om**-nibus, (S. 4) **poten**-tiam tuam, **et** veni, **intende**, noster veniet, **ger**-minet, **por**-tae, innocens, **cor**-de, (S. 5) aperien-tur (am Ende eines sehr langen Melisma) u. s. w. — Die letztgenannte, sehr selten verwendete Neume steht, entweder allein oder mit der Clivis zu einer Figur verbunden, über (S. 4) **om**-nem, salvabit nos, (S. 9) **por**-tae, (S. 11, 12) **eius** öfter, (S. 13) plenum fide, autem genibus, (S. 18) **servient**, (S. 19) **omnis**, eius, dolen-tes u. s. w.

Somit kann man auch — ein gewaltiger Vortheil! — die grosse Masse der fränkischen Neumen sozusagen durch Zwei dividiren, indem man sie auf zwei grosse Parallel-Klassen zurückführt: in leichte (einfache) und schwere (komplizirte) Neumen. Letztere sind nur Erweiterungen der ersteren; indem man den leichten Neumen ein kleines Häkchen zufügt, entstehen die ihnen entsprechenden schweren Zeichen. Da aber die schweren Zeichen nur lange Silben betreffen, so ist eben jenes Häkchen das Zeichen eines langen Tones.

Die Thatsache, dass nur hier und da einmal eine Ausnahme von der Regel begegnet, spricht deutlicher als alles andere dafür, dass wir es hierbei mit einer durchaus bewussten Anwendung der schweren Zeichen zu thun haben. Andrerseits ist doch das Gesetz in der fränkischen Neumation nicht mit derselben Strenge durchgeführt, als in der italischen. Hier lautete das Gesetz: „leichte Silben haben leichte, schwere Silben aber schwere Zeichen;“ in der fränkischen Neumation aber hat sich das Gesetz in folgendes gewandelt: „schwere Zeichen können nur auf schweren Silben stehen; leichte Zeichen stehen auf leichten Silben, können aber auch über schweren Silben auftreten“. Mit dieser Wandlung ist nichts anderes ausgedrückt als die Thatsache, dass die Franken die Silben-Schwere zwar kannten und anerkannten, aber doch leichter über sie hinweg sahen, als die Italier, offenbar, weil bei den Franken — wie in ihrer Sprache, so auch in ihrem Gesange — die rhythmische Betonung jene physiologische Silben-Schwere überall dort überwog und vernachlässigen liess, wo eine andere Silbe mit stärkerem rhythmischen Drucke gegenüber der bloss physiologisch schweren und metrisch langen Silbe in die Wagschale fiel. Auf alle Fälle aber zeigt die strengere Durchführung jenes Gesetzes der Silben-Schwere, dass seine eigentliche Heimath nicht bei den Franken, sondern in Italien liegt, und dass die fränkische Neumation bei ihrer Unterscheidung schwerer und leichter Neumen nur die italische imitirte und wiederspiegelt. Durch eine freiere Anwendung der schweren Zeichen machten sich aber die Franken unabhängiger von der sprachlichen Unterlage ihres Gesanges. Jene schweren Zeichen wurden damit für die Bezeichnung rein musikalischer Tonlängen geeigneter. Der Gesang der Italier des 10.—12. Jahrhunderts hingegen ist noch ganz abhängig von der sprachlichen Beschaffenheit seines Textes.

Freilich ist nicht mehr die alte lateinische Metrik dabei massgebend. Denn als Ersatz der antiken Metrik, d. h. an Stelle der Messung nach grammatikalisch langen

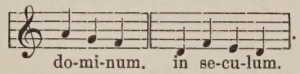
und kurzen Silben ist vielmehr eine Messung nach physiologisch schweren und leichten Silben, d. h. ein rhythmisches Prinzip getreten.[1]) Dieser Umschlag ist für die Gesangsmusik des Mittelalters und für deren Tonschrift von um so grösserer Wichtigkeit, als die Wandlung des antiken metrischen Prinzipes in ein rhythmisches auch die Sprache und Sprachkunst des Mittelalters durchzieht. Ist sie es doch auch gewesen, die (nach der wohl allgemeinen Ansicht der Sprachforscher) vor allem die Umbildung der lateinischen Sprache in die modernen romanischen Idiome begünstigt hat. Aber das innere Wesen des Vorganges hat bisher von der Sprachforschung nicht völlig klar dargestellt werden können; diese erwartet eine solche Darstellung vielmehr von der Musikwissenschaft. Und mit Recht. Denn wenn irgend wo, so musste sich gerade in der Tonkunst jener Zeiten der Umschwung deutlich bemerkbar machen, weil hier metrische wie rhythmische Gesetze am meisten rein und absolut, d. h. frei von störenden Begleit-Erscheinungen auftreten können.

Wir haben soeben das Vorhandensein eines neuartigen rhythmischen Prinzipes nachgewiesen; über sein Wesen und seine musikalische Bedeutung ist damit freilich noch wenig dargethan. Es wäre voreilig zu behaupten, dass diese Rhythmik sofort die alte Metrik verdrängt und ersetzt hätte. Im Gegentheil ging — wie es nur natürlich ist — der Vorgang nur ganz allmählich von Statten. Aus der Zeit, wo die Epoche jener Umwandlung noch nicht abgeschlossen war, besitzen wir einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für dessen Erkenntniss in folgender Stelle des Aurelianus Reomensis (9. Jahrh.): „Es steht in der Musik frei, auf derjenigen Silbe, die einen stärkeren Rhythmus (*maiorem numerum*) aufweist, wie z. B. die Silbe *a* (in *Ecce agnus dei*), falls nothwendig, die Modulation länger und sie zweien oder dreien Silben gleich zu machen. Nur wird dann der Anfang der Modulation nicht so stark betont[2]).“ Also diejenige Silbe, die einen stärkeren Rhythmus, einen kräftigeren rhythmischen Nachdruck hat, kann in der Musik länger „modulirt“ werden, d. h. es können mehrere Töne auf eine solche Silbe gesungen werden, sodass sie 2—3 anderen, rhythmisch nicht betonten Silben an Länge oder Zeitdauer gleichkommt; aber diese Ausdehnung der Zeitdauer geschieht dann auf Kosten des rhythmischen Nachdruckes, da ja dabei der Anfang der Modulation nicht so stark „ausgedrückt“ wird (exprimitur). In dem hier angezogenen Worte ag-nus ist die erste Silbe rhythmisch stärker betont, weil sie durch Position physiologisch lang ist; es kommt ihr ein schweres Neumen-Zeichen zu. Diese schwere Neume kann dargestellt

1) Der musik-theoretische Ausdruck für »Quantität« ist im Mittelalter »Tenor«. Guido von Arezzo sagt (G. S. II. 38a): »Tenor ist das Verweilen (Aushalten, *mora*) irgend eines Tones; die Grammatiker schreiben es als Tempus über die langen und kurzen Silben.« *Quantitas* hiess das Zahlen-Verhältniss, (1 : 2, 2 : 3 u. s. w.) der Töne zu einander, also der Umfang einer Tonbewegung. Die Tonbewegung selbst hiess *modus*. Unter *Qualitas* verstand man die Art und Weise der Tonfolge, wie sie durch die verschiedenen Arten der Modi (s. o.) vorgeschrieben war (Guido, ebda. 39b). — Der Rhythmus hiess *numerus*, worüber weiter unten.

2) Gerb. Scr. I. 47 bei Besprechung des Beispieles *Ecce agnus dei*: Estque musica licentia, ut in ea littera, quae maiorem obtinet numerum, scilicet *a*, longiorem, si necessitas cogit, effici modulationem, liceat et pro duabus vel tribus constare syllabis. Attamen non tam fortiter initium exprimitur modulationis. Wollte man hier *maiorem numerum* übersetzen mit »grösserer Anzahl«, so würde die ganze Stelle ohne weitere Zuthaten nicht verständlich sein: »Es steht frei, auf derjenigen Silbe, die eine *grössere Anzahl* (wovon? von Tönen?) aufweist, die Modulation (noch?) länger und sie 2—3 Silben gleich zu machen.«

werden entweder 1. durch ein einfaches Aushalten der Neume, beziehungsweise der entsprechenden einfachen Tonbewegung, mit stärkerem rhythmischem Nachdruck, oder 2. durch eine melodische Figur, bestehend aus der ursprünglichen Tonbewegung mit melodischer Verlängerung, aber ohne stärkeren rhythmischen Nachdruck. Entweder — so ist hier also das Gesetz — eine schwere Neume von einfacher Metrik mit rhythmischer Verstärkung; oder aber Auflösung der schweren Neume in eine Tonfigur von grösserer metrischer Länge, aber ohne die rhythmische Verstärkung. Rhythmik und Metrik gehen hier noch als gleichberechtigte Faktoren neben einander her, einer kann für den andern vikarirend eintreten.

Die lateinische Sprache erkannte ja in ihrer klassischen Zeit das Prinzip einer starken und schwachen Betonung wenig oder gar nicht an; die stärkere und schwächere Betonung einer Silbe äusserte sich in einer höheren oder tieferen Tongebung der Silbe, z. B. (vergl. oben S. 60) 

. Treten aber an Stelle der rhythmisch kurzen Silben do-minum und in se-culum rhythmisch lange Silben z. B. om-nium und in hor-tulum, so müssen diese Silben mit schweren Neumenzeichen versehen werden, welche deren Töne verlängern, und die dann in eine Tonfigur aufgelöst werden können.

Nunmehr werden uns auch folgende Darlegungen vollauf verständlich sein. Schwere Neumen kommen in weitaus den meisten der oben aufgeführten Fälle auf Silben vor, die durch einen der liquiden Konsonanten *l m n r* geschlossen sind. Silben mit schwerem Diphthong sind sehr selten, und solche, die durch einen nicht-liquiden Konsonanten geschlossen werden, sind nicht eben häufig. Das eigentliche Kontingent silben-schliessender Konsonanten stellen durchaus die Liquidae. Daher nannte man die schweren Neumen im Mittelalter *Neumae liquescentes*. „Wissen muss jeder Sänger, — so heisst es schon in den Constitutiones Sanctorum Patrum, deren Abfassung man (wohl mit Unrecht) schon in das 6. Jahrhundert setzt — dass diejenigen Buchstaben, welche in der Kunst der Metrik liquid sind, es auch in den Neumen der musikalischen Kunst sind[1].“ Von den liquiden Neumen spricht auch Guido von Arezzo[2]): „Es verschmelzen (*liquescunt*) in vielen Dingen die Töne nach Art der Buchstaben so, dass die von dem einen Tone angeschlagene Tonbewegung deutlich in die des anderen Tones übergeht, ohne dass jener einen Abschluss zu haben scheint (also eine Art Portamento). Dann setzen wir über den Ton noch einen Punkt (Ton), ihm gewissermassen einen Klex anheftend (maculando),

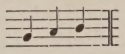
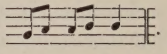
G DE Ga a G

z. B. Ad te le-va-vi. Will man ihn aber voller hervorbringen, ohne ihn zu verschmelzen, so schadet es auch nichts; nur ist es oft so gefälliger.“

Auch hier haben wir also die nämlichen beiden Arten der Ausführung liquider Silben, wie vorhin: 1. man kann die Silbe einfach lang aushalten; oder 2. man kann den Ton der liquiden Silbe mit dem der folgenden Silbe im Portament verschleifen, also den einen Ton in zwei oder mehrere zerlegen. Die durch die Zerlegung sich ergebende Tonfigur ist in Guidos Beispiele aufsteigend (D E, G a). Diese scheint in der That zu Guidos

1) Gerb. Scr. I. 6. Scire debet omnis cantor quod literae, quae liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescunt.

2) Micrologus Kap. XV. G. S. II. 17a.

Zeit in Italien so beliebt gewesen zu sein, dass man in manchen Neumationen kaum eine direkt von einem Tone zum andern aufsteigende Tonbewegung findet, sondern dass die direkte Bewegung z. B.  meist ersetzt wird durch diese:  .

Wahrscheinlich kann indessen die Tonfigur, welche eine Neume in mehrere Töne auflöst, auch abwärts sich bewegen, z. B. vor einer untergestellten Neume (supposita). Es entsteht dabei aus einer eintönigen Neume eine zweitönige (also z. B. aus Akut ein Podatus im Aufsteigen, eine Clivis im Absteigen), aus einer zweitönigen Neume eine dreitönige (z. B. aus Podatus ♩ ein Torculus ♩̂ und aus Clivis ♩̌ ein Porrectus ♩̌̂), aus einer dreitönigen Neume eine viertönige u. s. f. Aber an der Mensur ändert dies nichts: nach Aurelian und Guido gilt die eine so entstandene Tonfigur an Zeitdauer nicht mehr als die einfache schwere Neume (liquescens), und so finden wir denn hier jenes rhythmische Gesetz wieder, das ich oben bereits der Melopöie des Mittelalters ohne Kommentar entnahm: alle Gruppen von Tönen, die zu einer einzigen Neume gehören, gelten der Zeitdauer nach gleich, mögen sie zwei- oder drei- oder mehrtönig sein, und eine eintönige Neume gilt soviel als jede dieser Gruppen. Die eintönige Neume ist also das Einheitsmass, unser „Takt“, oder die Brevis der Mensural-Theorie. Sie kann zwar in mehrere Töne aufgelöst werden, aber dann theilen sich diese Töne, soviele ihrer auch seien, in die der eintönigen Grund-Neume zugemessene Zeitdauer. So löst sich denn die Rhythmik in Tonbewegung auf. Die lautphysiologisch schwere und rhythmisch lange Silbe kann in mehrere rhythmisch wie metrisch gleich kurze oder lange Töne aufgelöst werden, die zusammen die ursprüngliche Quantität der betreffenden Silbe ergeben.

So wird es auch verständlich, warum man als Ausdruck für den Rhythmus (ῥυθμός) das Wort *numerus* gebraucht: das numerische Verhältnis der Töne, die auf einer Wortsilbe Platz finden können, ist entscheidend für deren rhythmische Geltung und Bedeutung. Die rhythmische Bedeutung einer Sprachsilbe aber hängt nicht ab von ihrer grammatikalischen Quantität (sprach-geschichtlichen Länge oder Kürze), sondern von ihrer lautphysiologischen Beschaffenheit (physischen Schwere oder Leichtigkeit), d. h. von der rein materiellen Möglichkeit, sie leicht oder schwer hervorzubringen und auszusprechen[1]).

Von der Auflösung einer Silbe in eine Reihe von Tönen macht das 11. und 12. Jahrhundert einen geradezu erstaunlich ausgiebigen Gebrauch. Es ist gar keine Seltenheit, auf einer einzigen Silbe 20—30 Töne und selbst 50 und noch mehr zu finden. Namentlich die fränkischen Neumationen sind darin stark und erinnern diesbezüglich sehr an die gleichzeitigen griechischen Neumationen, wo man auch über ganze Seiten hinweg Melismen auf einer einzigen Sprachsilbe (falls man hier noch von Melismen reden kann) sozusagen als tägliches Brod verwendet sieht. Am meisten zeichnen sich im griechischen Gesange die Allelujas durch ein Übermass von Melismen aus; war doch das Alleluia, wie wir sahen, von vorn herein melismatischen (pneumatischen) Charakters.

---

1) Bei den germanischen Sprachen kommt hierzu noch das logische Gewicht, das einer Sprachsilbe innerhalb ihres Wortes oder einer Wortgruppe innewohnt. Dass aber die physiologische Beschaffenheit der Buchstaben ein schwerwiegendes Moment in der mittel-hochdeutschen Sprache ausmacht, habe ich in meiner Abhandlung »über das Accentuations-System Notkers in seinem Boethius« (Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. XIII., s. bes. S. 298 ff.) nachgewiesen.

Man nannte dieses Schwelgen in Tönen, das auf den Sprachtext keine Rücksicht mehr nahm, den *iubilus*, und wenn man dabei auf die Bedeutung dieses hebräischen Wortes sieht[1]), das soviel als lang-gezogener Ton (besonders eines Blasinstrumentes) bedeutet, so befestigt sich die von mir oben ausgesprochene Meinung, dass dieses Alleluia-Singen nichts andres sei, als ein Nachhall des instrumentalen Zwischenspieles beim Psalmen-Gesang (*ὑπόψαλμα*). Das Mittelalter nannte den Jubilus auch *Pneuma* oder schlechthin *Neuma* und gebrauchte ihn gern als Anhang am Ende der Antiphonen. Man hielt es für seine ursprüngliche und eigentliche Bestimmung, eine längere Pause auszufüllen.

Dass bei einem reichlichen Gebrauche solcher langen Melismen der Sprachtext schlecht weg kam, ist selbstverständlich. Noch heute kann man im Orient, namentlich bei den Kopten und Griechen, hören, wie z. B. das einzige Wort Alleluia eine Viertelstunde und noch länger hindurch gesungen wird. In den griechischen Gesangs-Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts ebenso wie in den slavischen Neumationen des 16. Jahrhunderts findet man dabei noch einzelne Silben, wie *τε, ρε, χε, ερρε, τερρε, αγχα,* eingeschoben, die natürlich gar keine Bedeutung, wohl aber die Wirkung haben, dass man sich selbst beim Lesen nur mit Mühe und Noth darüber klar zu werden vermag, welcher Sprachtext denn eigentlich dem Gesange zu Grunde liegt. Bei einem Alleluia freilich ist von Textverständniss an und für sich nicht viel die Rede; es ist ja nur eine *vox exultatonis et laetitiae,* ganz ähnlich dem *Noeane* u. a. Wortformeln, vergleichbar den Solmisations-Silben bei Solfeggien, die nur den physiologischen Anhalt für die Töne des Gesanges abgeben sollen. Aber das melismatische Singen drang auch in die übrigen Gesänge ein und machte somit die Gesangstexte zu einer völligen Nebensache. Während die Kirchenväter die Verständlichkeit des Textes als Hauptsache beim Gesange betonten und immer wieder darauf hinwiesen, dass die Töne nur die Wirkung des Text-Inhaltes ermöglichen und erhöhen sollten, verkehrte das spätere Mittelalter das Verhältniss zwischen Melodie und Text ins Gegentheil. Wie die Kirche, so wandelte sich auch der Kirchengesang aus einem klagenden, trauernden und bussfertigen zu einem triumphirenden, jauchzenden und übermüthigen um.

Auf diese Weise ward denn allmählich die Rücksicht auf den Sprachtext ganz fallen gelassen; man kümmerte sich um seine grammatikalischen Forderungen nur noch ebenso oberflächlich als um seinen logischen Inhalt. Nur die Melodik und ihre Gesetze kamen in erster Linie in Betracht, die Sprache aber und ihre Gesetze erst in zweiter Reihe und auch nur soweit, als sie beim Gesange nicht zu umgehen waren. Ursprünglich als Accente ein Theil des Sprachtextes wurden die Neumen im altchristlichen Recitativ vorzugsweise in den Dienst der syntaktischen Beziehungen der Sprache gestellt; nachdem aber das Recitativ (etwa vom 9. Jahrhundert an) aufgehört hatte, die alleinige offizielle Gesangsform der christlichen Kirche zu sein, traten die Neumen immer mehr in den Dienst der absoluten Melodik, die zumeist ihren eigenen, von der Sprache unabhängigen Gesetzen folgt. Das nächste Kapitel wird derartige melodische Gebilde vorführen.

Die Komposition des späteren Mittelalters und der modernen Zeit fusst in rhythmischer Beziehung durchaus auf dem Takte, d. h. auf der Durchführung einer periodischen Wiederkehr immer oder fast immer derselben Zahl von Zeiteinheiten, von denen eine oder mehrere durch eine merkliche Schallverstärkung hervorgehoben werden. Diese Rhythmik ist von der sprachlichen Beschaffenheit des Textes nur insoweit abhängig,

1) Hebräisch יוֹבֵל sonus, clangor, buccinatio, productio iubili.

als die dem Texte eigene Rhythmik die Wahl des Taktes beeinflussen kann; ist die Wahl aber einmal getroffen, so muss der Takt durchgeführt werden, sei es auch auf Kosten der sprachlichen Beschaffenheit des Textes. Je mehr der Text rhythmisch gebaut ist, desto leichter wird es, ihn rhythmisch taktmässig in Musik zu setzen.

Solche rhythmisch gebauten Texte kannte der offizielle liturgische Gesang des frühen Mittelalters nicht; denn die rhythmischen Hymnen, die seit dem 4. Jahrhundert in wachsender Menge gedichtet wurden, waren nicht liturgisch. Doch allgemach ward man gegen diese Formen milder gestimmt und lehnte sie immer weniger streng ab. Aber bis dahin kannten die Sprachtexte des offiziellen Gesanges keine taktmässige Rhythmik, und deshalb auch der Gesang selber nicht. Der Gesang befand sich völlig in abhängiger Stellung zum Texte, er war nur dessen Interpretation. Was der Text der Melodie bot, waren nur: syntaktische Gliederung und die Unterscheidung langer und kurzer Silben.

So steht das späte Mittelalter zu dem frühen in einem stark ausgesprochenen Gegensatze. Mitten inne zwischen beiden Seiten aber steht die mittlere Zeit des Mittelalters, das 9.—12. Jahrhundert. Sie vermittelt jene Gegensätze, indem sie sich an beide anlehnt. Von dem früheren Mittelalter erbte sie die Achtung vor dem Sprachtexte; aber die blosse Unterscheidung langer und kurzer Silben und die syntaktische Gliederung genügen nicht mehr. Neben diese wird vorerst eine reichere Melodik, allmählich immer mehr verziert und verschnörkelt, eingeführt, und schliesslich überwiegt das rein melodische Element so, dass es die Rhythmik und endlich sogar den Takt nach sich zieht.

Wenn wir nun in den Neumationen des 11. und 12. Jahrhunderts die Melismen auf den verschiedenen Silben nach ihrer Ausdehnung unter einander vergleichen, so finden wir durchgehends die längsten Melismen an den Interpunktions-Stellen. Mit der Schwere der Interpunktion nimmt das Melisma an Länge zu. Am ausgedehntesten ist es am Schlusse eines Verses, weniger bei den Cäsuren inmitten desselben, und so hängt die Länge des Melisma mit der Kadenzbildung eng zusammen.

Hierbei wird aber keineswegs willkürlich und planlos verfahren, sondern man hielt (oder sollte wenigstens einhalten) eine bestimmte Gesetzmässigkeit ein, wobei man sich die Metrik der klassischen Dichtung zum Vorbilde nahm. Wir sehen vor unseren Augen ein ganzes wohlgefügtes Lehrgebäude entstehen, wenn wir die betreffenden Stellen der Schriften jener Zeit mit einander vergleichen. Das besonders wichtige und oft citirte 15. Kapitel des Micrologus von Guido gebe ich hier im Zusammenhang, soweit nöthig:

»Ein Tenor, d. h. das Aushalten des letzten Tones, das innerhalb der Silbe so klein wie möglich ist und breiter bei einem Abtheil, am längsten aber bei der Distinktion ist, hat Statt als Zeichen bei diesen Einschnitten. So muss denn ähnlich wie in metrischen Versfüssen, eine Melodie taktirt werden; es müssen die einen Töne gegenüber den anderen ein doppelt so langes oder doppelt so kurzes Aushalten des Tones oder Tremolo haben, d. h. ein verschiedenes Aushalten, das zuweilen, falls es lang ist, ein dem Schriftcharakter zugefügter gerader Strich bezeichnet. Und da die Neumen entweder durch Wiederholung eines und desselben Tones, oder aber durch Verknüpfung zweier oder mehrerer entstehen, so möge man gar sehr für eine solche Vertheilung der Neumen Sorge tragen, dass immer entweder in der Zahl der Töne (in numero vocum) oder aber in dem Verhältnis ihrer Zeitgeltung (aut in ratione tenorum) eine der andern entspreche und antworte, bald die gleich-langen den gleich-langen (1 : 1), bald die doppelt- oder dreifach-langen den einfachen (2 : 1, 3 : 1) und sonst im Verhältniss der Quinte (2 : 3) und Quarte (3 : 4).[1]) Und es nehme sich der Musiker vor, in welchen von diesen Theilungen er den Gesang einhergehen lassen will, wie ein Metriker, in welchen Versfüssen er seinen Vers machen will; nur dass der Musiker nicht

[1]) Vgl. oben S. 104.

durch eine unbedingte Gesetzes-Nothwendigkeit gebunden ist, weil in allem diese Kunst durch eine vernünftige Manigfaltigkeit in der Anordnung der Töne abwechselt. Obgleich wir diese Vernünftigkeit oft nicht fassen, müssen wir doch für vernünftig das halten, wodurch der Geist, in dem doch Vernunft ist, ergötzt wird. Aber dieses und dem Ähnliches lässt sich besser durch mündliche als durch schriftliche Belehrung zeigen. Nothwendig ist, dass nach Art der Verse die Abschnitte gleich seien . .« (Er geht dann auf melodische Symmetrie ein). »Es giebt aber fast prosaische Gesänge (Prosen), worin man sich nicht Sorge macht, wenn man die Abtheile und Distinktionen je nach Gelegenheit (per loca) unterschiedslos grösser oder kleiner vorfindet. Von metrischen Gesängen aber rede ich (hier), weil wir oft so singen, dass es scheint, als ob wir beinahe Verse in Versfüssen skandirten, wie z. B. wenn wir eigentliche Gedichte singen, in denen man sich vorzusehen hat, dass nicht überreichlich zweisilbige Neumen an einander gereiht werden ohne Beimischung von drei- und vier-silbigen. Denn wie die lyrischen Dichter bald diese, bald andere Versfüsse an einander reihen, so fügen auch die Gesangs-Komponisten kunstmässig verschiedene und verschiedenartige Neumen zusammen. Kunstmässig aber ist die Verschiedenheit, wenn die Manigfaltigkeit der Neumen und Distinktionen so gemässigt ist, dass dennoch die Neumen den Neumen und die Distinktionen den Distinktionen immer unter einander in einer gewissen Ähnlichkeit einmüthig entsprechen, d. i. dass es eine Unähnlichkeit in der Ähnlichkeit ergiebt, nach der Weise des süssen Ambrosius[1]). Nicht gering aber ist die Ähnlichkeit zwischen den Versmaassen (metra) und den Gesängen, da sowohl die Neumen an Stelle der Versfüsse stehen, als auch die Distinktionen an Stelle der Verse; wie denn diese Neume im daktylischen, jene aber im spondäischen, und wieder eine andre im jambischen Versmaasse dahin läuft, und man bald eine tetra- oder pentametrische Distinktion unterscheiden wird, bald eine hexametrische und vieles andre, sodass bald eine Hebung und eine Senkung sich selbst, bald eine andre der andern ähnlich oder unähnlich vor-, nach-, zu- oder dazwischen-gesetzt wird, einmal verbunden, ein andres Mal getrennt, und wieder ein andres Mal gemischt in dieser Weise (Beispiel fehlt, vgl. oben S. 101 f). Ebenso beachte man, dass die Abtheile und Distinktionen zugleich mit den Wörtern endigen, und dass nicht ein langes Aushalten (tenor) auf etwaige kurze Silben falle, weil das eine hässliche Wirkung macht, was indessen zu befürchten nur selten Grund vorliegt.«

Hieraus geht hervor: 1. dass Guido zwei Arten von Melodiebildung unterscheidet, metrische und prosaische. Letztere kennt eine feinere und „kunstgemässe“ rhythmische Gliederung nicht; die einzelnen Glieder und Distinktionen der Gesänge brauchen nicht in ihrer Länge sich gegenseitig zu entsprechen, sondern wie es gerade die Syntax des Textes mit sich bringt, so werden die Kadenzen gemacht, sodass die Glieder oft ganz ungleichmässig lang ausfallen. Das ist offenbar die Art des alten Recitatives, bei dem von einer genau entsprechenden Längen-Gleichheit der Distinktionen und Satzgliederchen nicht die Rede ist. Bei den metrischen Gesängen aber werden die Glieder kunstvoll gegen einander nach ihrer Länge abgemessen, sodass die Glieder (mindestens paarweise) sich ungefähr gleichlang sind, wie die Verse eines Gedichtes. Hier müssen sogar die einzelnen Neumen-Gruppen bezüglich der Anzahl ihrer Töne in bestimmten Verhältnissen stehen (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 und 1 : 3), d. h. eine Neumen-Gruppe darf höchstens dreimal soviel Töne als die andere und nicht mehr als im Ganzen 4—5 Töne haben. Dass dabei die Gruppen von Tönen alle gleichen Zeitwerth haben, ist bereits oben näher ausgeführt worden, und dass hier die Lehre der klassischen Metriker von den Versfüssen vorbildlich war, kann nicht zweifelhaft sein.

2. Die „metrischen“ Melodien werden taktmässig gesungen, wie die Verse skandirt werden, also mit rhythmischer Skansion. Hucbald bemerkt ausdrücklich, der Lehrer solle den Rhythmus mit Händen und Füssen oder durch eine andere Art des Aufschlagens *(percussio)* beim Unterrichte während des Singens markiren[2]). Dadurch wurde natürlich

1) In seinen Hymnen, vgl. oben S. 76.

2) G. S. I. 226 f.

die der Rhythmik eigene Betonung auf das sinnfälligste verstärkt, in fast noch höherem Grade, als die Rhythmen eines modernen Orchesters durch die Schlagwerkzeuge.

3. Die letzten Töne der verschiedenen Distinktionen sind dabei von verschiedener Mensur: je kleiner das Melodieglied, desto kürzer werden diese Schlusstöne ausgehalten; der Schlusston aber einer Distinktion (Satzglied) muss am längsten ausgehalten werden, und zwar müssen die verschieden-langen Schlusstöne im Verhältniss von 1 : 2 stehen, d. h. es muss der eine doppelt so lang oder doppelt so kurz sein als der andere. Also wenn der Schlusston eines Melodiegliedes (einer Neumen-Gruppe) nach moderner Auffassung eine halbe Note lang ist, muss der Schlusston am Ende des ganzen Stückes die Geltung einer ganzen Note haben. Wie man sieht, ist auch hier in der Rhythmik der Gesänge dieser Zeit die Kadenzlehre der Mittelpunkt des ganzen Systems.

In der Mensural-Theorie finden wir dieselben Regeln wieder: a) Die Finalis eines Gesanges ist stets lang (Longa); b) die Finalis einer Ligatur (diese entspricht genau dem Begriffe der Neumen-Gruppe) ist prinzipiell lang und nur unter bestimmten Umständen kurz. Alle übrigen Noten sind kurz (Breves).

4. Dieses Aushalten der Schlusstöne heisst Tenor. Es kann dafür auch ein Tremuliren eintreten, also ein bebendes, zitterndes Aushalten des Schlusstones.

Hucbald (G. S. I. 118): »Die Gebrauchs-Noten (Neumen) sind nicht ganz überflüssig, da sie sehr gut dazu dienen, anzugeben: 1. das Tempo der Melodie, 2. wo der Ton ein Tremuliren enthält (ubi tremulam sonus contineat vocem), 3. wie die Töne zu einem Ganzem zu verbinden oder von einander getrennt zu halten sind, 4) wo sie nach Massgabe gewisser Buchstaben[1]) höher oder tiefer abschliessen. Zu all diesem taugen die Kunst-Noten (der Dasia-Notation) nichts.« Vgl. N S. I. 4.

Guido (G. S. II. 37): »Leicht kann man in mündlicher Unterweisung an einer Neumen-Figur selbst zeigen: 1. wie die Töne liquid sind (verschliffen werden), 2. ob sie in einer Gruppe verbunden werden oder aber getrennt für sich stehen, 3. welche Töne lang, welche tremulirend, welche schnell sind (quaeve sint morosae et tremulae et subitaneae), 4. wie die Melodie durch Distinktionen gegliedert wird, 5. ob ein folgender Ton gegenüber dem ihm vorangehenden tiefer oder höher ist oder auf gleicher Tonstufe steht. Dies alles, wenn die Neumen, so wie es sein soll, gewissenhaft komponirt sind.«

5. Das lange Aushalten wird durch einen dem Schriftcharakter hinzugefügten geraden Strich (oder Häkchen) bezeichnet, d. h. wohl auf dieselbe Weise, als wir es bereits bei den rhythmisch schweren und liquiden Silben kennen gelernt haben. Das Tremuliren aber hatte sein besonderes Zeichen, nämlich die gradirten Neumen oder das Quilisma in seinen verchiedenen Arten.

Die Ausführung des Tremulirens war dem bebendem Klange eines Blasinstrumentes nicht unähnlich, wie aus folgender Stelle des Engelbert (G. S. II. 39) hervorgeht:

»Der Einklang (Unison) ist nicht etwa eine Verbindung von Tönen, denn er weist weder Arsis (Aufsteigen) noch Thesis (Absteigen) auf und hat in Folge dessen auch kein Intervall, keinen Tonabstand; sondern es ist ein tremulirender Ton (vox tremula), wie es der Blasinstrumentenklang einer Tuba oder eines Hornes ist, und wird in den Büchern durch diejenige Neume bezeichnet, die *Quilisma* heisst.«

Dieses Tremuliren erforderte eine ähnliche Kehlfertigkeit, als die Verschleifung der Töne bei den schweren Neumen. Im Frankenlande waren beide Kunstfertigkeiten nicht heimisch, denn der Mönch von Angoulême berichtet in seiner Lebensbeschreibung Karls d. Gr., „dass die Franken das Tremuliren und die Schnörkel oder verschleifbaren Töne beim Singen nicht gut herauszubringen vermochten, weil sie mit ihrer barbarischen

1) Wohl des Sprachtextes, z. B. bei den Liquidae.

Naturstimme die Töne in der Kehle brachen, statt sie hervorzubringen[1])". Die Ausführung kann also nicht ganz einfach gewesen sein und war wohl — nicht nur der Bezeichnung, sondern auch dem Wesen nach — dasselbe, als unser Tremolo, d. h. ein Triller, der den Tonumfang eines Halbtones noch nicht erreicht, also mehr ein Beben auf einer Tonstufe ist. Bei diesem Gesangskunststücke kam also der Begriff des *Limma* und anderer kleinster Intervalle, von denen die Musik-Theoretiker des 11. und 12. Jahrhunderts nach dem Muster der altgriechischen Theoretiker wie von einem stark verwertheten Gegenstand reden, zur praktischen Geltung. Konnten die Franken schon die Halbtöne nur schwer hervorbringen (vergl. oben S. 71), wieviel unsicherer also solche noch kleineren Intervall-Nüancen.

Das Tremolo ward in der Neumenschrift durch das Zeichen des Quilisma angedeutet. Man hatte davon mehrere oder wenigstens zwei Arten und nannte sie auch *neumae gradatae*, d. i. wohl soviel als Stufen-Neumen, stufenweise gehende Neumen.

Berno (G. S. II. 80a) spricht von Antiphonen des 1. Tones, die obgleich sie mit dem Tone der Finalis begönnen, dennoch nicht nach dem Haupt-Tropus gesungen würden, sondern nach einer Differenz-Formel, »weil sie anbetrachts der Quilisma-Zeichen, die wir auch Stufen-Neumen nennen, besser vermittelst der Kehle als auf irgend einem Saiten- u. dgl. Instrumente vorgetragen werden können[2]).« Also auf Saiten-Instrumenten war dies Tremolo schwer auszuführen, wenigstens auf den damaligen ohne Griffbrett; dies ist ein weiterer Beweis für die Richtigkeit unserer Anschauung der *vox tremula*.

Die Zeichen des Quilisma werden uns durch fränkische Neumen-Tabellen des Mittelalters unter den Namen Quilisma und Gradatus (Aggradatus) so überliefert[3]): und ; italisch entspricht diesem Zeichen die Figur in leichter Form und in schwerer Form . Über den Unterschied der beiden Arten des Quilisma giebt Aribo in seinem Kommentar zu Guidos Micrologus (G. S. II. 215) folgende Erklärung ab:

»Was die Worte (Guidos) angeht *aut tremulam habeant*, so glaube ich sie so verstehen zu müssen: Tremula ist die Neume, die wir *Gradatus* oder *Quilisma* nennen; sie bezeichnet die Länge, betreffs deren er von »doppelt so lang« redet, durch ein unten zugesetztes Strichelchen. Ohne dieses Strichelchen zeigt sie die Kürze an, auf die er durch den Ausdruck »doppelt so kurz« hindeutet.«

Abermals ist hier von jenem Strichlein die Rede, das die Länge einer Neume angiebt; wir haben anzusetzen: kurzes Quilisma ist das erste Paar der soeben aufgeführten Zeichen, langes Quilisma aber deutet das zweite dieser Paare an. Das Zeichen des Quilisma ist, wie schon seine Cheironomie andeutet, eine aufsteigende Neume. Es ist bereits von Schubiger, Dom Pothier u. a. entdeckt worden, dass seine Tonbewegung stets auf der Halbtonstufe Platz nimmt, so dass also das Quilisma stets entweder

1) Monachus Engolismensis, Vita Caroli Magni bei Duchesne, Historia Franciae Bd. II. S. 75: excepto quod tremulas vel vinnulas sive collisibiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces quam potius exprimentes.

2) Quia per quilismata, quae nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis quam chordarum vel alicuius instrumenti officio modulantur. Da damals Griffbrett-Instrumente noch nicht im Gebrauche waren, so konnte man solche Bebungen höchstens durch die sogen. Doppel-Stosszunge auf Blasinstrumenten hervorbringen.

3) So in einer Tafel von Ottenburg bei Lambillotte, Antiphonaire de S. Gall, und von S. Blasien bei Gerbert, de cantu etc. II. Tafel.

e-f, oder h-c (oder a-b) angiebt. Das Tremolo liegt dabei auf der unteren Halbtonstufe, seine zitternde Tonbewegung hat diese zur Basis, erreicht aber die obere Halbtonstufe erst beim endgiltigen Abschluss und Aufsteigen des Tremolo; also e-f. Stets geht dem Quilisma ein tieferer Ton voraus, es ist also eine „übergestellte Neume“ und seine Neumen-Gruppe ist . = d-e-f oder g-a-b oder a-h-c, italisch ohne das Tremolo der Figur entsprechend. Dadurch gehört das Quilisma zu der wichtigen Klasse von Schlüssel-Neumen, von denen ich im nächsten Kapitel zu sprechen habe.

Was nun die Zeitdauer aller übrigen Neumen innerhalb der Neumen-Gruppen angeht, so giebt uns darüber eine Stelle bei Hucbald (G. S. I. 226 f.) deutlichen Aufschluss:

»Ungleichheit des Vortrages darf die heiligen Gesänge nicht entstellen. Keine Neume oder Ton darf auf Augenblicke ungebührlich in die Länge oder aber zusammen gezogen werden; in keinem Gesange z. B. in dem eines Responsorium oder der übrigen (Gesangsarten), darf aus Nachlässigkeit langsamer als vorher begonnen werden. Ebenso dürfen die Kürzen nicht schneller genommen werden, als es kurzen Silben zukommt; sondern alles, was lang ist, muss gleichmässig lang sein, und die Kürze sei bei allen kurzen Silben gleich, abgesehen von den Distinktionen, die aber beim Singen unter ähnlichem Gesetze wahrzunehmen sind. Alles, was lang (zu nehmen ist), muss zu dem was nicht lang ist, gegenseitig in gesetzmässiger Quantität rhythmisch zusammenstimmen, und jeder Gesang muss mit eben-demselben Maass der Schnelligkeit (tenor) von Anfang bis zu Ende durchgeführt werden. Nur mit dem Vorbehalte, dass in einem Gesange, der im hurtigen Tempo (raptim) ausgeführt wird, die Melodie gegen Ende und zuweilen auch im Eingange mit längerer Quantität breit vorzutragen ist, oder (umgekehrt) im Gesang, der in langsamem Tempo (morose) ausgeführt wird, mit schnelleren Tonfiguren zu endigen ist; dann sollen je nach dem Tempo der Kürze die Schnelligkeit verlangsamt und je nach dem der Länge kurze Zeiten eingeführt werden, so nämlich, dass die eine Quantität stets genau ums doppelte grösser ist, nicht grösser und nicht kleiner.« (Besonders ist dies wichtig beim respondirenden Gesange).

Zwei Punkte finden hier ihre Erledigung: 1. Das einmal eingeschlagene Tempo muss unter allen Umständen eingehalten und gleichmässig durchgeführt werden; nur die Endpartie, zuweilen auch die Anfangspartie hebt sich durch eine besondere Temponahme von den übrigen Partien ab: bei raschem Tempo wird hier der Vortrag langsamer, bei langsamem Tempo aber treten schnellere Töne (also in einer Tonfigur) auf. Dies betrifft besonders auch die Endpartien der Distinktionen. 2. Alles übrige wird in gleichmässigem Takte gesungen, und vor allem ist auf zweierlei zu achten: a) alle Längen sind gleich-lang, alle Kürzen gleichkurz; b) die Kürze verhält sich zur Länge auf das genaueste wie 1 : 2, d. h. jede Länge ist zweien Kürzen gleich und jede Kürze ist genau die Hälfte einer Länge.

Zu dem ersten Punkte bemerkt Hucbald ferner, dass die verschiedenen Arten von Gesängen in verschiedenem Tempo vorgetragen würden. Die Psalmen haben gemässigtes Tempo, also nicht besonders rasch und nicht besonders langsam; die andern werden schneller oder langsamer vorgetragen. Der Psalmen-Gesang giebt also auch bezüglich der Temponahme das Maass ab. Beim Psalmen-Gesang mit Antiphonen wird die erste Silbe der Verse als Länge genommen, um dem vollen Chore den Ton deutlich anzugeben; und ebenso müssen die letzte oder die beiden letzten Silben der Verse als Längen gesungen werden, um dem antwortenden Chore den Versschluss deutlich zu markiren.

Zwischen den einzelnen Versen, Distinktionen und Neumen-Gruppen tritt nun eine Pause ein. Hier gilt das Gesetz: die Pause und die ihr vorhergehende Schlussnote müssen gleich-lang oder gleich-kurz sein.

Hucbald (a. a. O.): nec rursus intercapedo maior sit inter versum et versum quam finalium syllabarum legitima longitudo, »die Pause zwischen Vers und Vers soll nicht länger sein, als die gesetzmässige Länge der Schlussilben.«

Aribo (G. S. II. 215): »Das Aushalten eines Tones (morula) ist doppelt so lang oder kurz, wenn es auch die Pause zwischen zwei Tönen gegenüber einer anderen Pause zwischen zwei Tönen ist. Ingleichen ist das Aushalten doppelt so kurz, wenn die Pause zwischen zwei Tönen sich wie 1 : 1 verhält gegen eine andre Pause zwischen zwei Tönen«, d. h. sind die Pausen kurz, so sind es auch die Mensuren der Finalen; sind sie lang, so sind es die Finalen ebenfalls.

So zeigt sich denn die Musik des Mittelalters schon längst vor den Zeiten der Mensural-Theorie auch bezüglich der Mensur-Verhältnisse der Gesänge wohl-geordnet. Man kannte und übte das taktmässige Singen, unterschied Längen und Kürzen und hielt sie mit peinlicher Sorgfalt, sie arithmethisch genau gegen einander abmessend, inne. Solch taktmässiges Singen nannte man „rhythmischen Gesang".

Hucbald am Schlusse des ausgezogenen Kapitels (G. S. I. 228): »Diese Gleichmässigkeit des Singens heisst lateinisch *Numerus*, griechisch *Rhythmus*«. (G. S. I. 182f.): »Was ist rhythmischer Gesang (numerose canere)? Dass man genau aufmerkt, wo man längere und wo kürzere Quantität (morulae) zu beobachten hat; sobald man Acht giebt, welche Silben kurz und welche lang sind, ergiebt sich auch, welche Töne auszuhalten oder zu verkürzen sind, damit das, was lang ist, zu dem was nicht lang ist, gesetzmässig zusammenstimme, und die Melodie gleichwie in metrischen Versfüssen skandirt werde (metricis pedibus plaudatur). . . . Rhythmisch Singen ist also: die richtigen Mensuren (morulae) in langen und kurzen Tönen abmessen, und sie nicht nach Willkür (per loca) lang ziehen oder mehr verkürzen, als erforderlich ist, sondern den Ton innerhalb des Gesetzes der Skansion halten, damit man die Melodie in derselben (Mensur) beenden kann, in der man sie begonnen hat.«

Aus all diesem kann man ermessen, ob die sterile Ausführung des Gregorianischen Gesanges in den späteren Zeiten bis auf heute berechtigt ist, oder nicht. Hält man das 10.—12. Jahrhundert für die klassische und Blüthe-Zeit des sogenannten Gregorianischen Gesanges, so wird man sich mit dem Prinzipe nicht einverstanden erklären können, wonach man Mensur-Unterschiede in dem liturgischen Gesange absichtlich soviel wie ganz ausschliesst. Ja man meinte sich auf die früheren, mittelalterlichen Musik-Theoretiker berufen zu können, wenn man den *Cantus planus* auffasste als den Gesang, bei dem alle Töne ohne jeglichen rhythmischen und metrischen Unterschied dahin liefen. Eine Stelle bei Elias Salomo gegen Ende des 13. Jahrhunderts scheint allerdings die Richtigkeit solcher Auffassung zu erweisen:

G. S. III. 21b. Regula infallibilis: omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari.

Indessen irrt man in der Annahme, dass hier die Mensurlosigkeit des Gesanges stipulirt würde; denn Elias sagt damit nichts anderes, als Hucbald auch schon (s. oben), dass nämlich Ungleichheit in der Durchführung des einmal angeschlagenen Tempos durchaus zu vermeiden sei. Beide, Hucbald wie Elias, sprechen also vielmehr nur der strengsten rhythmischen Logik, dem gleichmässigen Takte, das Wort.

Elias redet auch sonst von langen und kurzen Silben, z. B. S. 44a, wo er sagt, dass im Worte *dominus* die erste Silbe lang, die übrigen kurz seien, oder S. 33, wo er in einer »goldnen Regel« ausführt, dass »der Gesang dazu da wäre, den Sprachtext zu verschönen und nicht zu entstellen.«

Die Gleichmässigkeit und Folgerichtigkeit war — wir sehen dies aus all dem hier Beigebrachten — eine strenge Forderung des 10.—12. Jahrhunderts: wie in der Sprache, so sollte auch in der Tonkunst Logik und Gesetz herrschen, denn beide waren

innig mit einander verknüpft. Erst die Zeit der Mehrstimmigkeit zerstörte diese Harmonie der Tonkunst, um eine andere neue dafür einzusetzen. Als man den alten einstimmigen Gesang als Tenor einem polyphonen Gebäude zu Grunde legte, da war es vorbei mit der Möglichkeit, das gute Verhältniss der Melodie zum Sprachtexte in erster Linie massgebend sein zu lassen. Die alten Gesänge waren dabei ja nur der blosse melodische Stoff für die kontrapunktischen Künste; sie galten nichts mehr für sich, sondern waren nur ein Theil des Stimmgefüges. Die ältesten Kontrapunktiker hatten genug zu thun, wenn sie den neuen Forderungen nachkommen wollten, und setzten in ihrer heissen Arbeit die Rücksichten auf alte und bald veraltete Forderungen bei Seite. So wurden denn die Töne der alten Melodien nicht mehr in Beziehung zu ihrem Texte aufgefasst, sondern nur in Beziehung zu den Tönen der kontrapunktischen Melodien; und als man später, am Ende des 15. Jahrhunderts dem Texte des Gesanges wieder Rücksicht zu zollen anfing, da waren die Quellen der alten Tradition vom „Gregorianischen“ Gesange längst verschüttet. So gerieth man aus einem Missverständniss ins andere und aus all den Missverständnissen der Jahrhunderte setzte sich, durch die Ehrwürdigkeit eines halben Jahrtausends sanktionirt, eine neue Tradition fest: die heute noch geltende.

## Elftes Kapitel.

### Gruppen-Neuma und Schlüssel-Neumen.

Wie wir nunmehr zur Genüge gesehen haben, ist die im ersten Theile der Neumen-Studien besprochne und besonders betonte Scheidung von accentischem und koncentischem Gesange, d. h. zwischen dem liturgischen altchristlichen Recitativ und den späteren Gesangsformen, von grundlegender Wichtigkeit. Die Troparien der griechischen Kirche erwiesen sich als die älteste selbständige koncentische Form des christlichen Gesanges; sie drangen später im Abendlande ein. Schon im 4. Jahrhundert waren sie bei den Griechen gebräuchlich, und als Verfertiger von Troparien nennt Cedrenus den Anthymus und Timokles zur Zeit des Kaisers Leo d. Gr. (457—474). Da ihre Einführung in die abendländische Kirche ein so wichtiges Moment bildet, weil von da an das alte Recitativ nicht der alleinige christliche Gesang ist, deshalb müssen wir auf sie näher eingehen; wir werden auch den Nutzen davon sehr bald erkennen.

Im 12. Jahrhundert wird die Begriffsbestimmung von Zonaras genügend festgestellt: Die Troparien würden deswegen so genannt, weil sie ihre Tonwendungen den *Hirmus*-Gesängen anpassten und in diesen ihre melodische Vorlage hätten, wobei sich die Stimme der Sänger gemäss der Melodie und dem Rhythmus der Hirmi dreht und wendet. Wenn aber der Gesang der Troparien-Sänger nicht nach den *Hirmi* eingerichtet würde, dann könne die Melodie weder rhythmisch noch harmonisch richtig, d. h. eben keine Melodie sein, sondern nur ein misstöniges und unharmonisches Artikuliren[1]).

*Hirmus* aber — so erklärt ferner Zonaras, — wird davon so benannt, weil es den nach ihm folgenden Troparien eine gewisse Vorlage und Ordnung für Melodie und Harmonie giebt. Denn diese werden gemäss der Melodie der Hirmi rhythmisirt und nach ihrem Muster werden sie gebaut und gesungen, und sie folgen der Harmonik ihrer Melodiebildung, sodass also der Hirmus das Troparion von sich und seiner Melodie abhängig macht und an sich bindet"[2]).

---

1) Die Worte des Zonaras, in der Vorrede zum Kommentar in Canones Anastasimos Damasceni, sind: *Τροπάρια λέγονται, ὡς πρὸς τοὺς εἱρμοὺς τρεπόμενα καὶ τὴν ἀναφορὰν τοῦ μέλους πρὸς ἐκείνους ποιούμενα· ἢ καὶ τρέπονται τὴν φωνὴν τῶν ᾀδόντων πρὸς τὸ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν τῶν εἱρμῶν. Εἰ μὴ γὲ πρὸς ἐκείνους ὁ τῶν αὐτὰ ψαλλόντων φθόγγος εὐθύνοιτο, οὐκ εὔρυθμον ἔσθαι τὸ μέλος, οὐδὲ ἐναρμόνιον, οὐδὲ μέλος ἂν γένοιτο, ἀλλ' ἀπηχὲς καὶ ἀνάρμοστον φώνημα.* Vgl. Du Cange, Glossarium mediae et infimae graecitatis, und Nicolaus Rayaeus in seiner Abhandlung *de acoluthia* in den Acta Sanctorum Junii, Band II. (Antwerpen 1698) S. XV. ff.

2) *Εἱρμὸς δὲ λέγεται, ὡς ἀκολουθίαν τινὰ καὶ τάξιν μέλους καὶ ἁρμονίας διδοὺς τοῖς μετ' αὐτοῦ τροπαρίοις. Πρὸς γὲ τὸ τῶν εἱρμῶν μέλος καὶκεῖνα ῥυθμίζονται καὶ πρὸς ἐκεῖνον ἀναφερόμενα ἁρμόζονταί τε καὶ ψάλλονται, καὶ τῇ ἁρμονίᾳ τοῦ μελῳδήματος ἐκείνου ἀκολουθοῦσιν, ἢ ὅτι συνείρει καὶ συμπλέκει ἑαυτῷ κατὰ τὸ μέλος ὁ εἱρμὸς τὸ τροπάριον.*

Die hier geschilderte Art von Melodien hat mit dem urchristlichen Recitativ nur wenig gemein. Es ist ein von Grund aus anderes Melodiebildungs-Prinzip, das dabei zur Anwendung kommt, das rein melodische, koncentische. Das primäre Element ist die Melodie an sich. Der Text wird erst, wenn diese Melodie schon fertig vorliegt, hinzu erdacht, und der Melodie angepasst, sodass er also keinen wesentlichen Einfluss auf ihren Gang hat. Der Gegensatz zwischen beiden Melodiebildungs-Prinzipien war im Abendlande schon von den Zeiten der Herrschaft griechischer Musik her keineswegs unbekannt. Im 4. Jahrhundert scheidet z. B. der Grammatiker Marius Victorinus (in H. Keil's Grammatici latini, Bd. VI) streng zwischen Metrikern und Musikern.

»Zwischen Metrikern und Musikern — so sind seine Worte — herrscht wegen der Zeitabmessung der Silben keine geringe Meinungsverschiedenheit; denn die Musiker behaupten, dass nicht alle langen oder kurzen Silben unter sich gleiche Messung besässen, da eine Silbe noch kürzer als kurz und länger als lang sein könne. Die Metriker aber behaupten, dass jenachdem Länge oder Kürze bei einer jeden Silbe vorliege, damit auch deren Zeitmessung erschöpfend bestimmt sei, und so könne man keine Silbe, soweit sie die natürliche Silben-Aussprache hervorbringt, finden, die kürzer als kurz oder länger als lang sei. Diesbezüglich stellen also die Musiker, welche die Silben in rhythmischen Melodien oder lyrischen Gesängen dem Urtheile über die Quantität überlassen, sowohl gemäss dem Umfange eines länger ausgehaltenen Satztheiles längere als lange Silben, wie gemäss der Verkürzung (eines Satztheiles) wiederum kürzere als kurze Silben auf.«

Die Metriker erkannten also nur zwei Quantitäten an: *Longa* (–) und *Brevis* (⏑), oder mit den Zeichen der Mensuraltheorie seit dem 12. Jahrhundert dargestellt: *Longa* ┓ und *Brevis* ■. Die Musiker aber nahmen sich die Freiheit, noch eine Doppel-Länge (die Maxima ┏┓ der Mensuraltheorie) und eine Doppel-Kürze (Semibrevis ◆) hinzuzufügen[1]) und gewannen dadurch eine grosse Freiheit in der Verwendung der Silben des Sprachtextes. Lag z. B. ein Daktylus vor: – ⏑ ⏑ oder 𝅗𝅥 ♩ ♩, also ein $^4/_4$-Takt, so erlaubte sich der Musiker, sobald er es für nöthig fand, die eine Länge länger zu messen: 𝅗𝅥 ♩ ♩ und erhielt dann einen $^6/_4$-Takt; oder er setzte die kurzen Silben kürzer an und erhielt dann einen $^3/_4$-Takt: 𝅗𝅥 ♫. Dadurch konnte er aus einem geraden einen ungeraden Takt machen und umgekehrt, d. h. er konnte jeden Text, welcher, metrisch gemessen, ein Sammelsurium der verschiedenartigsten Versfüsse ergab, auf einen einheitlichen Takt bringen und auch mit Leichtigkeit einer schon gegebenen Melodie einen Text unterlegen. Lag z. B. der Text vor: *Viderunt omnes fines terrae,* so konnte der Metriker nur messen: ⏑ – – | – – | – – | – –, was vier gerade Takte mit Auftakt ergiebt. Der Musiker aber machte mit Leichtigkeit vier ungerade Takte daraus, indem er die erste oder die zweite Silbe jedes Taktes doppelt-lang mass, wenn er es gerade so brauchen konnte: ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩
Die poetischen Texte waren meist schon von vorn herein auf eine gewisse Gleichmässigkeit der Takte angelegt, sodass der Musiker diese musikalische Freiheit dort nicht allzu stark in Anspruch zu nehmen brauchte. Anders aber bei prosaischen Gesängen. Hier war von Takt-Gleichheit wenig die Rede, ja man vermied es (nach Cicero), in zeitlich-gleichen Versfüssen zu reden. Dies würde ja auch heute noch lächerlich, zum wenigsten affektirt erscheinen.

Mehrere Grammatiker und musikalische Schriftsteller des früheren Mittelalters wissen von jenem Unterschiede zwischen Metrikern und Rhythmikern (Musikern), sowie zwischen metrischen und rhythmischen Gesängen zu berichten; vornehmlich aber scheinen

1) Vgl. auch oben S. 68.

es Schriftsteller des 8.—11. Jahrhunderts zu sein, wie Beda Venerabilis[1]), Suidas[2]), Guido von Arezzo[3]) u. s. w., denen die Sache einer ausführlicheren Besprechung werth galt. Sie weisen dabei meist auf die Lieder der Volksmusiker und Volksdichter ihrer Zeit hin; denn diese rhythmische, rein melodische Gesangsart war ja der Kirche ursprünglich ganz fremd und drang erst aus dem Heidenthum allmählich in sie ein. Die Hymnen-Dichtungen waren dafür das Vehikel.

Nach Marius Victorinus und den Scholiasten des Hephaestion und des Dionysius Thrax rechtfertigten die Rhythmiker ihr Verfahren durch Hinweis auf die Zeit, welche ein oder mehrere dem Vokale nachfolgende Konsonanten beim Aussprechen einer Silbe erforderten. Sie maassen also geschlossene Silben länger, als offene, und doppelt geschlossene wieder länger als einfach geschlossene; woraus denn deutlich genug zu ersehen ist, dass wir es in dem oben dargelegten Gesetze von der physiologischen Silben-Quantität in der That mit einem Faktor der Rhythmik zu thun haben.

Die Troparien mit ihren Hirmus-Melodien übernahm die lateinische Kirche unter dem verstümmelten Namen „Tropen“. Diese sind wohl zu unterscheiden von den Tropen der Tonarten, obwohl sie dem Wesen nach verwandt sind. Denn letztere waren ja auch koncentischen Ursprunges, wie ausführlich genug dargelegt worden ist; die Troparien waren also nur künstlerisch ausgestaltete und selbständiger auftretende Tropen. Die lateinischen sind nur Nachbildungen der griechischen Troparien: eine koncentische, rein musikalische Melodie, deren Tongänge nicht aus einem Sprachtexte herauswachsen, sondern auf einen solchen kaum Rücksicht nehmen und sich ganz selbständig nur nach musikalischen, melodischen Forderungen bilden. Also eine meistentheils wohl instrumental gedachte Melodie (Hirmus) wird auf irgend ein Schlagwort, wie *Kyrie* oder *Christe eleyson*, *Alleluja* u. ä. mit ausgiebigen Melismen oder Vokalisen gesungen, und darauf werden als Variationen dieser selben Melodie neue Texte untergelegt, wobei auf jede Textsilbe nur ein Ton oder eine kurze Tonbewegung entfällt. Der erste Theil dieser Tropen ist somit nichts anderes, als ein Gruppen-Neuma, das den Schlüssel abgiebt für die folgende syllabische Neumation[4]).

Natürlich ändert sich bei dieser Zerlegung des Gruppen-Neumas die Neumation ganz erheblich. Während im Gruppen-Neuma die sämmtlichen Tonbewegungen in einem für das Auge klar übersichtlichen Bilde zusammengefasst werden, so dass die cheironomischen Verhältnisse der Neumation leicht zu kontroliren sind, ist der Melodiegang bei der Zerlegung des Gruppen-Neumas in Einzel-Neumen nicht so leicht zu übersehen und zu verfolgen. Hierzu kommt noch, dass sich bei dieser Zerlegung die Einzel-Neumen nach der Quantität oder Schwere der Silben richten müssen, sodass hier sehr oft eine schwere Neume erscheint, wo im Gruppen-Neuma nur eine einfache stand. Dadurch wird natürlich der Rhythmus des Gruppen-Neumas zerstört, d. h. die mit Text versehene Melodie wird nicht mehr rhythmisch taktirt, sondern metrisch d. h. gemäss der (damals herrschenden, also nicht mehr antiken) Quantität der Sprachsilben. Besser als alle Erörterungen werden die nachfolgenden Beispiele das eigenthümliche Wesen dieser Kompositions-Gattung, zugleich aber ihre grosse Wichtigkeit für Neumen-Entzifferung und Musikgeschichte darlegen.

1) De orthgraphia, ed. Putsche S. 2327, de rhytmo.
2) Lexicon unter *Μουσουργοί*.
3) Micrologus G. S. II. 16b.
4) Vgl. N S. I., Kap. 12.

Man wird sagen, dass diese höchst eigenthümliche Kompositionsweise einen Blick in eine ungeahnte Musikwelt thun läßt. Die Musik des Mittelalters bis zum 13. Jahrhundert war auf die bloße Melodik aufgebaut, man räumte dem akkordischen Zusammenklange keinen oder nur wenig Platz ein. Obgleich man ihn kannte, reizte er nicht zum Gebrauche; denn die Melodik bot der damaligen Zeit noch so viele Mittel zur Mannigfaltigkeit, dass man des Akkordes entbehren konnte. Eines dieser Mittel — die unsere Musik nicht mehr kennt, und die nachzuahmen ihr schwer, wenn nicht unmöglich wäre, — ist eben die metrische Variation eines rhythmischen Themas. Doch muss ich mich hier auf diese mehr andeutende als ausführende Darstellung beschränken; sie war nothwendig, um das nunmehr Folgende recht zu verstehen. Ich vertraue aber einem günstigen Geschicke meiner Neumen-Studien, dass ich auch hierüber der Oeffentlichkeit ausführliche Rechenschaft ablegen darf.

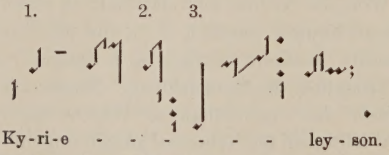
Eins der wichtigsten mir bekannten Neumen-Denkmäler ist für die Kenntniss der Tropen die Handschrift 602 der Urbinas in der Vatikanischen Bibliothek. Nach Ausweis der paläographischen Beschaffenheit entstammt sie dem 10.—11. Jahrhundert, und zwar ist sie in diesem Zeitraume von zwei Schreibern gefertigt, von denen der jüngere zum Theil ältere Partien radirte und beschrieb. Die jüngere Schrift entspricht ziemlich genau derjenigen auf Tafel 32 von Arndt's Schrifttafeln (langobardische Schrift vom Ende des 11. Jahrhunderts, Autograph des Leo von Ostia aus Handschr. Clm 4623 in München).

Die Handschrift ist italienischen Ursprunges, in langobardischen sehr kleinen und scharfen Charakteren auf einem kleinen Pergamentformat geschrieben[1]), und enthält laut Überschrift 52 Tropen[2]). Den ursprünglichen Partien der Handschrift entnehme ich die folgenden Beispiele der Tropenbildung, die für diese Gattung charakteristisch sind. Die ursprüngliche Anlage des Werkes hat es auf eine Ordnung nach den verschiedenen Gattungen der Gesänge abgesehen, und zwar folgen sich die Gruppen so einander: *Leise* (Kyrie eleison), *Gloria in exelsis, Sanctus, Agnus dei.* Das Werk enthält also Messgesänge. Erst später wurden noch verschiedenartige Gesänge wie Hymnen und Sequenzen ein- und hinzugefügt. Die erste Partie von der Rückseite des ersten Blattes an bis Blatt 24 ist Palimpsest und von dem späteren Schreiber geschrieben, mit Blatt 24 beginnen die Kyrie's.

Die Neumen sind, wie die Textschrift, langobardisch, ohne Linien, aber cheironomisch nach Tonhöhen angeordnet. Meist freilich ist die räumliche Anordnung eine derart nachlässige, dass man diese Neumationen ohne weitere Untersuchung nicht lesen kann. Zudem fehlt auch jede Schlüsselbezeichnung. Zweierlei hat also der Forscher in erster Linie festzustellen: die richtige Lesart und cheironomische Stellung der Zeichen, und die richtige Tonart.

Für die Feststellung der richtigen Lesart bieten sich dem Forscher zwei vortreffliche Hilfsmittel dar: 1) die Vergleichung der verschiedenen Verse einer und derselben Melodie und 2) das Gruppen-Neuma.

Das Beispiel eines der Kyrie (auf Blatt 27b der Handschrift) wird das bisher Gesagte am besten veranschaulichen.




Zieht man sich mit Lineal und Blei wagerechte Linien so durch diese Neumation hindurch, dass die Linien die einzelnen Neumenköpfe resp. Füsse verbinden, so erhält

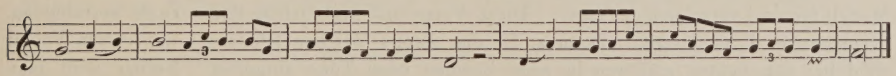
1) 10 × 17 cm gross.

2) Die stark abgekürzte Überschrift lautet: Dominica de adventu domini, tropi L II.

man ein Liniensystem von 7 Linien, d. h. einen Umfang des Gruppen-Neumas von 7 Stufen. Das Schlusszeichen liegt dabei auf der zweit-untersten Stufe, ein sicherer Beweis[1]), dass wir es hier mit einer authentischen Tonart zu thun haben. Auf die unterste Stufe fallen die Zeichen 2 Mal, ebenso auf die zweit-unterste (Finale); auf die dritte Stufe von unten fallen die Zeichen 3 Mal, auf die vierte und fünfte je 8 Mal, auf die sechste und siebente je 3 Mal. Die häufigst benutzten Stufen sind also die vierte und fünfte, d. h. die dritte und vierte über der Finalis, welche also eine Terz oder Quart über der Finalis liegen. Plagal kann aber trotzdem die Melodie nicht sein, da sie nur eine Stufe unter die Finalis hinabsteigt. Wir müssen uns also nach dem nächst-wichtigen Tone umsehen, wobei nur Quint oder Sext über der Finalis in Betracht kommen können. Die Zeichen streben von der 5. aus nach der obersten, und von dieser abwärts nach der 4. und Final-Stufe. Die oberste Stufe wird also nicht etwa gelegentlich angerührt, sondern sie ist der wiederholt erstrebte und ausgesprochene Gipfelpunkt der ganzen Melodie. Mithin gehört die ganze Melodie dem zweiten authentischen Tone oder dem dritten Kirchentone an, d. h. Finalis ist *E* und Reperkussionston *c*.

Da die einzelnen Tonbewegungen der Neumen sich durch ihre cheironomische Stellung von selbst ergeben, so ist es nunmehr nach Feststellung der Tonart leicht, die Tonhöhen der Neumen im Einzelnen richtig zu stellen. Aber noch fehlt die Abmessung der Zeitdauer für die einzelnen Töne. Gemäss den Ergebnissen unsrer diesbezüglichen Untersuchungen gilt jede Neumenfigur soviel als jede andre, möge sie nur aus einem Tone oder aus mehreren (bis fünf) bestehen. Als einheitliches Zeitmaass können wir jeden beliebigen Notenwerth ansetzen. Der Mensural-Theorie würde die *Brevis* als Einheitsmaass entsprechen, wofür wir den Werth einer halben Note einsetzen wollen. Da nun jede Neumenfigur, mag sie ein-, zwei- oder mehr(bis fünf)-tönig sein, soviel gilt als jede andre, so wird eine 2—3-tönige Neume aus 2—3 *Semibreves* oder Vierteln bestehen, eine 4—5-tönige aber aus 4—5 *Minimae* oder Achteln. Eine lange Neume aber gilt das doppelte der kurzen, d. i. eine *Longa* oder ganze Note. Lange Töne hat man (ausser bei den schweren Neumen, die im Gruppen-Neuma selten angewendet werden,) vor allem beim Ende der Distinktionen; die letzte Note einer Distinktion wird verlängert, und eine annähernd gleichwerthige Pause wird ihr nachgesetzt. Am längsten aber ist die letzte, und meist auch die erste Note des ganzen Stückes, also eine *Maxima* oder Doppel-Ganze. Somit können wir nunmehr obiges Neumenstück nach Tonhöhen und Zeitwerthen genau und durch unsre Untersuchungen gesichert in moderne Noten übertragen, und dabei wird sich noch die Überraschung darbieten, dass das Gebilde im Viervierteltakt steht, was gerade derjenige Takt ist, von dem uns ausdrücklich berichtet wird, er sei vor dem 13. Jahrhundert ganz ausschliesslich bei den Organisten im Gebrauche gewesen.

So lautet denn die Übertragung des Gruppen-Neuma:

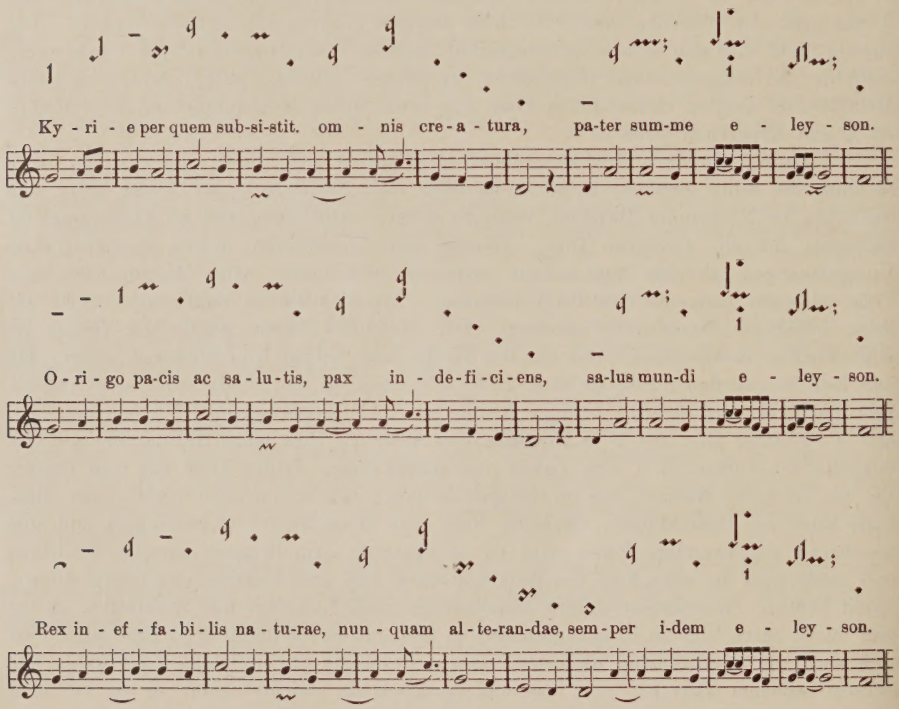


Hiermit ist zum ersten Male nach einer aus den direkten Angaben der Musikschriftsteller des 10.—12. Jahrhunderts gezogenen und mit den Musiklehren jener Zeiten völlig

1) Vgl. oben S. 90, besonders Anm. 2.

übereinstimmenden Methode eine Neumation in philologisch begründeter und gesicherter Weise entziffert, während die bisher von mir gegebenen Entzifferungen namentlich hinsichts ihrer Mensur-Verhältnisse mangels der einschlägigen Untersuchungen der letzten Kapitel noch nicht vollkommen begründet sein konnten.

Nachdem mit diesem Gruppen-Neuma der Komponist sein Thema aufgestellt hat, wird nun das Gruppen-Neuma in seine Bestandtheile aufgelöst, wobei kaum noch ein Zweifel über die Bedeutung der Einzel-Neumen aufkommen kann, mögen sie auch noch so nachlässig in ihrer räumlichen Stellung aufgeschrieben worden sein. Die Handschrift fährt folgendermaassen fort:




Es wird also das Gruppen-Neuma drei Mal zerlegt, es ist gewissermaassen das Modell für drei verschiedene Verse. Diese Verse sind natürlich in ihrem Texte verschieden, besonders in ihrer Metrik. Denn z. B. das zweite Zeichen (Podatus) des ersten Verses wird bei den beiden Anderen in zwei Zeichen oder Töne aufgelöst. Ferner wird man bemerken, dass sehr häufig an Stelle des einfachen senkrechten Striches | in den anderen Versen das Zeichen 𝅘𝅥 eintritt und umgekehrt; oder an Stelle des einfachen Punktes • das Zeichen 𝅘𝅥𝅯, oder an Stelle des einfachen Wiederholungs-Querstriches – dieses 𝅘𝅥𝅯 und ⁀. Das hängt zusammen mit der Silben-Beschaffenheit, je nachdem diese durch Position

(geschlossene Silbe) oder schweren Diphthong lang ist oder nicht. Ich habe das Gesetz dieser Zeichen-Wandlung bereits oben S. 105 f. eingehend besprochen, und da durch das ganze Alterthum und Mittelalter hindurch eine metrische Länge die doppelte Quantität einer Kürze hat[1]), so habe ich leichte Silben hier durch Viertel, schwere durch halbe Noten ausgedrückt. Hiergegen wird nach meinen bisherigen Untersuchungen nichts eingewendet werden können. Dabei erscheint von selbst ein höchst auffälliger Umstand: während das Gruppen-Neuma seiner ganzen rhythmischen Struktur nach im geraden Takte steht, ergiebt sich hier ohne weiteres der ungerade Takt als der Metrik angemessener. Hierzu ist auf die Stelle über das ***numerose canere*** in den Scholien der Musica enchiriadis zu verweisen, die Raimund Schlecht in seiner Übersetzung dieses Werkes genau in unserem Sinne gedeutet hat[2]). Gewöhnlich aber mochten die Prosen wohl taktlos sein.

Somit haben wir denn alle Forderungen einer philologisch gesicherten Entzifferung nach Tonbewegung, Tonhöhe und Tonmessung ausschliesslich auf Grund der vorangegangenen Untersuchungen erfüllt und sehen diese selbst durch ein Denkmal der praktischen Tonkunst bis in kleine Züge hinein bestätigt. Ja, wir könnten, falls uns nur das Gruppen-Neuma gegeben wäre, der cheironomischen Anordnung der Zeichen auf den Versen entbehren; es würden uns die Zeichen auch ohne räumliche Anordnung deutlich genug die gemeinten Tonhöhen und Tonbewegungen anzeigen. Und mehr noch: im Besitze des Gruppen-Neumas ist man sogar im Stande, die Verse selbst mit Zeichen zu versehen, indem man einfach die Töne desselben auf die Silben vertheilt. Mit den dargelegten Gesetzen der Neumen-Metrik sowie mit denjenigen der Kadenzirung wohl vertraut, könnten wir es, im Besitze eines Gruppen-Neumas, dreist unternehmen, selbst in Neumation zu komponiren.

Über die Kadenzirung noch ein Wort. In allen drei Versen wird man eine gleichmässige Phrasirung bemerken. Jedes Verschen (Versikel) theilt sich der grammatischen Syntax nach in drei Glieder, und die syntaktische Gliederung trifft zusammen mit der Gruppirung der Zeichen im Gruppen-Neuma. Die ersten Glieder[3]) haben der Reihe nach den Text: 1) Per quem subsistit, 2) Pacis ac salutis, 3) Rex ineffabilis naturae; die zweiten Glieder umfassen die Wörter 1) omnis creatura, 2) pax indeficiens, 3) nunquam alterandae; die dritten Glieder die Wörter: 1) pater summe eleyson, 2) salus mundi eleyson, 3) semper idem eleyson. Es dürfen also die Glieder des Gruppen-Neuma in den Versikeln nicht auseinander gerissen werden. Namentlich darf dies nicht bei zusammengezogenen Neumen, wie z. B. geschehen; auf eine solche Gruppe darf unter allen Umständen nur entweder ein einziges oder zwei (und mehr) eng zusammengehörige Wörter, also eine Phrase fallen. Frei zu beliebigem Gebrauche stehen nur die Einzel-Neumen, auf die ein einzelnes Wort entfallen darf, oder die zu den vorhergehenden oder nachfolgenden Neumen nach Belieben und Erforderniss des Sprachtextes gezogen werden können.

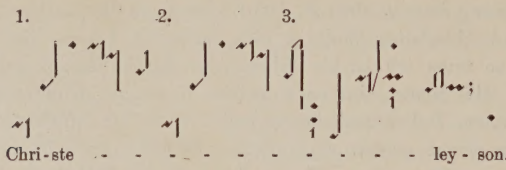
---

1) Man vergleiche hierzu auch meinen Aufsatz in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1887 bes. S. 469 ff.

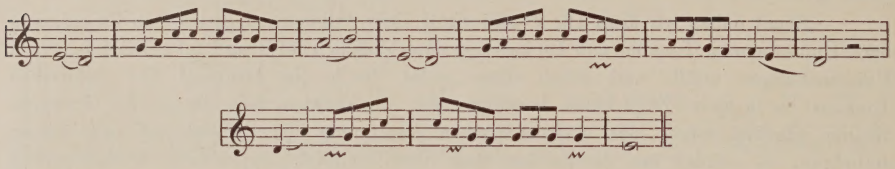
2) Man sehe die betreffende Stelle in den Monatsheften für Musikgesch. 1875, S. 10 selbst ein, wobei ich jedoch für der Sache dienlich halte, zu erklären, dass die erfreuliche Übereinstimmung meines obigen Forschungs-Ergebnisses mit Schlecht's Auffassung ganz unabhängig zu Stande gekommen ist.

3) Ich habe die einzelnen Glieder im Gruppen-Neuma durch Zahlen kenntlich gemacht.

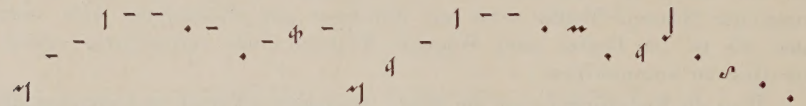
Dem obigen Kyrie folgt das Christe eleyson. Es hat folgendes Gruppen-Neuma:

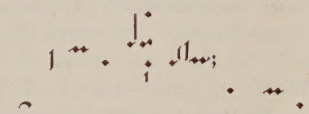



Die letzte Hälfte dieses Neumas ist genau derjenigen des vorigen gleich. Die erste Hälfte hat zwei Glieder von gleicher Melodie. Die ganze Melodie lautet in modernen Noten so:



Auch hier werden sodann die verbundenen Neumen in Einzel-Neumen auseinander gelegt und über die Textsilben des Versikels vertheilt:

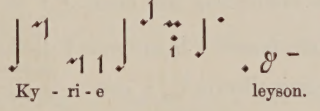


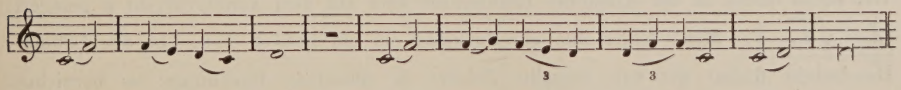

Bei dieser Neumation würde man ohne Gruppen-Neuma des Zirkels und Millimeter-Maasses bedürfen, um die Tonbewegungen genau zu fixiren. Der Schreiber hat sich aber gar nicht die Mühe genommen, die Raum-Intervalle so genau abzumessen, dass man z. B. einen Terzensprung von einem Quarten- oder Quintensprung unterscheiden könnte. Wenn wir nicht das Gruppen-Neuma hätten, aus dem uns der Melodiegang klar bekannt wird, wären wir z. B. bei dem Quintensprunge *lux de (luce)* auf blosse Kombinationen angewiesen, so ungewiss ist hier die cheironomische Stellung der Zeichen. So ist denn das Gruppen-Neuma in der That der Schlüssel eines Gesanges. Besitzt man ihn, so bleibt es sich im Grunde genommen gleich, ob man es mit italienischer oder fränkischer oder einer anderen Neumation zu thun hat. In ihm ist alle tonliche Bewegung eines Gesanges und seine eurhythmische Gliederung in kompressester Form sozusagen extrakt-mässig enthalten. Fehlt er, so wird die Entzifferung der Neumationen häufig unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnen.

Indessen ist mit seinem Fehlen doch nicht immer jegliche Hoffnung auf Entzifferung eines Neumenstückes genommen. Es giebt auch noch andere Merkmale für die Abmessung der Tonhöhen, die allerdings nicht überall hervortreten; wo sie sich jedoch finden, da bieten sie für die Entzifferung einen wesentlichen Anhalt. Es giebt nämlich besondre Neumen - Zeichen und Neumen - Kombinationen, die durchaus die Bestimmung von Guidonischen Schlüssel-Linien besitzen: sie bezeichnen die oberen Stufen der Halbtonschritte im mittelalterlichen Tonsystem (*h-c, e-f, a-b*), d. h. die Töne *c* oder *f* (zuweilen auch den seltener angewendeten Ton *b*). Kennt man diese Schlüssel-Neumen, so lassen sich die Tonhöhen der sie umgebenden Neumen leicht bestimmen; ja, schon bei oberflächlichem Zuschauen kann man oft aus ihnen die Tonbewegung der ganzen Neumation erkennen. Die wichtigste und zuverlässigste dieser Schlüssel-Neumen ist die Zeichen-Kombination: ʃ• d. h. der senkrechte Akutstrich mit einem nachfolgenden neben den Kopf des Striches gesetzten Punkte, der indessen hier nicht einen tieferen Ton, wie sonst, bezeichnet, sonst müsste er ja unten am Fusse des Striches stehen (ʃ.). Dieser Punkt in seiner uneigentlichen Stellung wird nun dazu benützt, um ein *c* oder *f* (oder b) anzudeuten. Er bedeutet zugleich eine Tonwiederholung. Wir finden ihn in beiden obigen Beispielen angewendet, auf der Stufe *c* und *f*, und zwar als *c* in der Figur ʃ• u.ä. und als *f* in der Figur $\overset{1}{\underset{1}{:}}$. Die beiden Gruppen-Neumationen sind hierdurch ohne weiteres in ihrer Tonlage und ihrer ganzen tonlichen Bedeutung unzweideutig bestimmt, sodass wir fast rein mechanisch und ohne weiteres Nachdenken die Neumation lesen können, fast genau so wie eine moderne Notation.

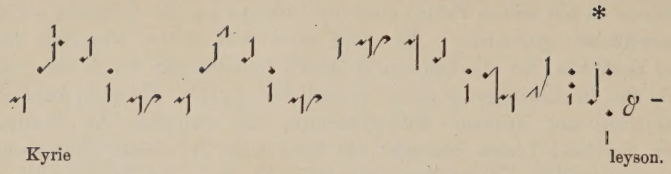
Wir finden dieses Merkzeichen in der italischen Neumation häufig genug angewendet, um seine Hilfe bei der Entzifferung in Anspruch nehmen zu können. Nur fragt es sich zuweilen, ob die durch die Schlüssel-Neume bezeichnete Stufe *c* oder *f* ist. Z. B. Bl. 27a:



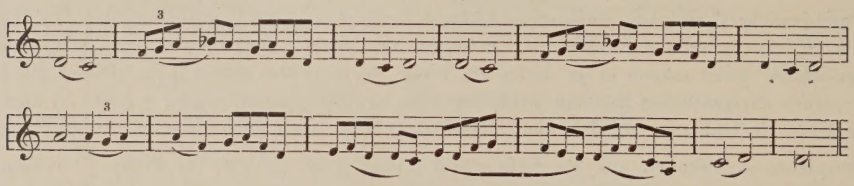

Der plagale Umfang des Neumas beträgt hier 5 Stufen. Die Finalis liegt auf der 2. Stufe (von unten aus gerechnet), der Reperkussionston auf der 4., also eine Terz höher. Es können mithin überhaupt nur der erste und dritte Plagalton (2. und 6. Kirchenton) Statt haben, wovon aber der letztere ausscheidet, weil ja dessen Reperkussionston auf *a*, und nicht auf ein *f* oder *c* fällt. Somit bezeichnet die Schlüssel-Neume die Stufe *f*, und das Gruppen-Neuma ist zu entziffern:



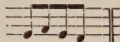
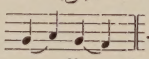
Ein einziges solches Zeichen reicht aus, eine ganze ausgedehnte Neumation in ihrer Tonhöhe zu bestimmen, z. B. Bl. 27a:

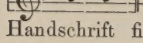



Die Schlüssel-Neume kommt hier nur ein Mal vor (ich habe sie durch einen Stern ausgezeichnet); sollte sie den Ton *c* bedeuten, so würde die Finalis auf *a* fallen. Die vier Finaltöne sind aber nur D E F G, mithin kann die Schlüssel-Neume nur *F* sein, und die Finalis ist folglich *D*. Wir haben also zu übertragen:



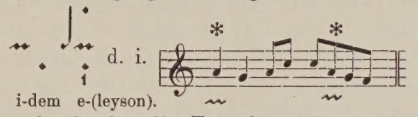
Wo aber diese Schlüssel-Neume fehlt, da kann man wiederum aus dem Fehlen seine Schlüsse ziehen: denn dann lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass weder *f* noch *c* (noch *b*) eine wichtige Rolle in der vorliegenden Tonart spielen, d. h. weder ***Finale*** noch ***Affinale***[1]), besonders aber nicht Reperkussionston sind. In diesem Falle können wir besonders auf den 6. und 7. Kirchenton rechnen, denn in allen übrigen spielt die Tonstufe *f* und namentlich *c* eine hervorragende Rolle.

Zur Mensurirung dieses und der übrigen Gruppen-Neumationen sei bemerkt, dass eine gewisse Schwierigkeit darin liegt, wie die einzelnen Gruppen abzugrenzen seien. Hat man z. B. eine Neumen-Verbindung wie diese: als eine einzige oder als Verbindung von zwei Gruppen aufzufassen? In ersterem Falle haben die vier darin enthaltenen Töne zusammen den Werth einer Brevis ( ), also:  , in letzterem Falle aber die Geltung einer Longa ( ), also:  . Ich habe mich hier in jenem Sinne entschieden, ohne jedoch behaupten zu wollen, dass diese Lösung unbedingt die richtige sei. — Im übrigen habe ich mich bei meinen Übertragungen an die mitgetheilten Regeln gehalten und Anfangs- und Schlussnote der Distinktionen einer Longa gleich gesetzt.

Neben dem Punkt in uneigentlicher Verwendung als Schlüsselneume können wir aber noch eine andere Merk-Neume nachweisen. Dies ist das Spiritus-asper-Zeichen ⁘. Wir sahen dieses in der Amiatiner Handschrift stets auf dem Tonus currens *a* gelagert:  . Meist folgte ihm ein Punkt, d. h. ein tieferer Ton. In der Urbinas-Handschrift finden wir nun dasselbe Zeichen in derselben Bedeutung: es bezeichnet gewöhnlich die Tonstufe des Currens, also in erster Linie *a*, daneben auch *c*, *f* und *d*.

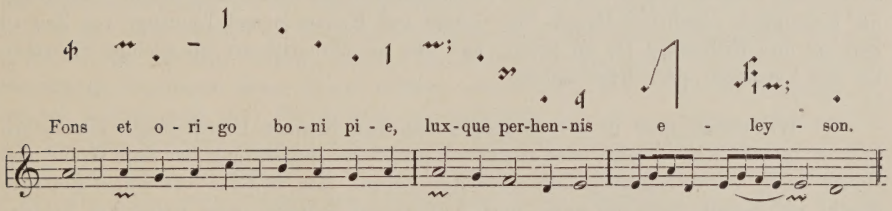
1) Vergl. oben S. 90.

Trotz der vierfachen Bedeutung ist dies Zeichen doch als Merk-Neume von unschätzbarem Werthe; denn namentlich der Currens *d* kommt ja nur sehr selten (im 7. Kirchenton) zur Verwendung, und somit bleibt das Zeichen für die Tonstufen *f-a-c* ganz besonders charakteristisch. Zur rechten Geltung kommt diese Merk-Neume aber seltener im Gruppen-Neuma, weil ja dieses die Einzel-Neumen möglichst meidet und zu Gruppen zusammenzieht; sondern vor allem in der syllabischen Neumation, wo jene Neumen-Gruppen prinzipiell in Einzel-Neumen aufgelöst werden. Somit bietet das Zeichen ein Äquivalent zu der vorbesprochenen Schlüssel-Neume mit dem Punkte. Denn diese Zeichen-Kombination wird in der syllabischen Neumation ja nothwendiger Weise meist in Einzel-Neumen aufgelöst und erscheint deshalb hier in dieser Form: ⌐ (siehe das Beispiel auf S. 126 bei Christe genite), weshalb ein weiteres Merkzeichen als Ersatz höchst wünschenswerth und willkommen war.

Das Zeichen ⁘ weist, wie schon öfter gesagt, auf ein Absteigen hin: seinen Platz hat es also durchgehends in absteigender Bewegung. In obigen Neumationen finden wir es z. B. in folgender Verbindung:  d. i.  gleichzeitig

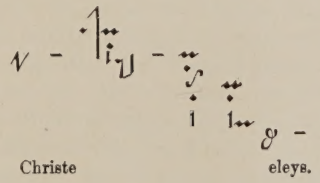
i-dem e-(leyson).

mit dem Schlüsselpunkt verwendet, wodurch also die Tongeltung dieser Neumen genau fixirt ist. Ganz ebenso auf S. 126 de luce eleyson. Weitere Belege finden sich in der Urbinas-Handschrift massenhaft; ich muss mich hier auf einige beschränken. Blatt 24a:

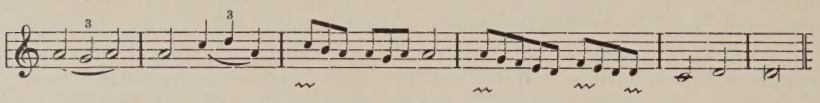



Der Umfang dieser Melodie beträgt 7 Stufen, die Finalis liegt auf der untersten, folglich ist die Tonart authentisch. Reperkussionston ist die Quinte, folglich ist der zweite authentische Ton ausgeschlossen und es bleibt nur der erste, dritte und vierte authentische Ton übrig. Hier entscheidet nun jenes Merkzeichen des Spiritus asper, das mit Vorliebe auf die Tonstufe *a* fällt, für den ersten authentischen Ton mit der Finalis *D*.

Ein anderes Beispiel Bl. 33b:



Hier haben wir unser Zeichen auf vier verschiedenen Stufen, die je eine Terz von einander liegen. Es kommen dabei also alle vier Lagen des Zeichens: c-a-f-d in Rechnung und die Neumation ist zu lesen:



So stellt das Zeichen gewissermassen die Linien unsres modernen Noten-Systemes her, die ja auch sämmtlich je um eine Terz von einander abliegen.

Was ich vorhin über die Ausnahmen von den Regeln bemerkte, kommt bei dem zuletzt besprochnen Zeichen noch stärker in Betracht; denn wie schon die Beispiele auf Seite 124 und 126 zeigen, findet das Zeichen zuweilen auch auf anderen Stufen Platz. Es ist eben nur ein Hilfszeichen, und nicht ein Schlüssel-Zeichen. Es ist ein Merkzeichen, das uns zwar stets beim Lesen willkommenen Anhalt bietet, aber nicht den Ausschlag bei der Feststellung der Tonhöhen ohne weiteres giebt.

Ein echtes Schlüssel-Zeichen ist dagegen weiterhin das Quilisma, das stets einen Halbtonschritt angiebt, wie schon oben (S. 115 f.) erörtert worden ist. Es ist ebenso zuverlässig, wie der Schlüsselpunkt. Diese beiden Schlüssel-Neumen finden sich gleicher Weise in der fränkischen wie in der italischen Neumation. Fränkisch wird der Schlüsselpunkt durch zwei eng aneinander stehende Acute // angegeben, und die fränkische Form des Quilisma ist uns bereits bekannt. An ihnen hat man also für die Lesung selbst der anscheinend unentzifferbaren fränkischen Neumationen einen sicheren Halt, um die Anwendung der mannigfach gegebenen Regeln über Tonart und Kadenzen und Tongänge von Zeit zu Zeit auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen, und dies gewährleistet uns die nöthige Sicherheit bei den Versuchen einer Übertragung.

Wir stehen noch in den Kinderschuhen der Neumen-Entzifferung; aber schon jetzt ist, glaube ich, für eine wissenschaftlich gesicherte Entzifferung der feste Grund und Boden durch die vorliegenden Untersuchungen gelegt. Ein weiteres vorsichtiges Forschen Schritt um Schritt, mühevoll zwar, doch lockend und lohnend, wird weiter den Schleier heben, der unseren Augen die Geheimnisse der Neumen bisher neidisch verhüllt hat.

# Rückblick.

Die in den Neumen-Studien gewonnenen Ergebnisse in einer gedrängten Übersicht zusammenzufassen, erscheint mir umso zweckmässiger, als der Pfad der Untersuchungen nothwendiger Weise oft recht verschlungen und gewunden war. Galt es doch während unserer Wanderung manches Gestrüpp einer falschen Tradition auszurotten, manchen Abgrund der geschichtlichen Überlieferung zu überbrücken und tausende von Steinen zusammen zu tragen, um den Weg zu der Höhe zu bahnen, die dem Wanderer einen Aussichtspunkt über das so mühsam erkämpfte Gebiet gewährt. Nun erst lässt sich ein Situationsplan davon entwerfen, und er bietet uns etwa Folgendes.

Zuerst galt es das, was wir im ersten Theile der Neumen-Studien theoretisch gewonnen, praktisch zu erproben. Auf Grund der dort erschlossenen Tonbedeutungen der Accente entzifferte ich ein Neumen-Denkmal, das ich als das älteste des Abendlandes nachwies, nämlich die Klagelieder Jeremiae im **Codex Amiatinus**, dessen Ursprung in die Zeit um 700 fällt. Wenn irgendwo, so musste sich hier zeigen, ob unsere früheren Forschungs-Ergebnisse ihren Zweck erfüllten oder nicht. Die Probe auf das Exempel fiel zur Befriedigung aus: die Neumen — noch halb Accente — fügten sich freiwillig den Gesetzen und ergaben ein Tonbild, dessen Autorität durch die Geschichte der Klagelieder, und dessen Richtigkeit durch die Fassungen aller späteren Jahrhunderte sowie durch die noch heute massgebende Ausführung dieser Gesänge ausser allen Zweifel gestellt wurde. Die theoretischen Forschungen bewährten sich bis in die kleinsten Einzelheiten hinein praktisch. Damit fällt ein günstiges Licht auf das gesammte dort gewonnene System von Anschauungen, aus welchem eben jene Accent-Bedeutungen emanirten. Der Beweis war geliefert, dass wir auf richtigem Wege sind.

Was aber von der Recitation der Klagelieder gilt, das gilt — so wies ich ferner nach — für die christliche liturgische Recitation überhaupt, insbesondere für die **Psalmodie**, die als ursprünglich alleinige Grundlage des christlichen offiziellen Gesanges von den Kirchenvätern und Schriftstellern des frühen Mittelalters einstimmig bezeugt wird. War die Recitation ursprünglich die einzige liturgische Gesangsweise, so konnte sich ihre Spur nicht verlieren; der erst später und (bei dem zähen Festhalten des Christenthums an der alten Überlieferung) naturgemäss nur sehr allmählich hinzutretende koncentische Gesang musste auf jene Grundlagen christlicher Musikanschauung Rücksicht nehmen. Die Psalmodie erscheint denn auch bei allen musikalischen Schriftstellern des Mittelalters bis zum 13. und 14. Jahrhundert hin als der Kernpunkt, um den sich der ganze christliche Gesang krystallisirt.

Die Psalmodie der ältesten christlichen Gemeinden beschränkte sich darauf, die Psalmen vollständig ohne Einschiebung fremder Gesänge so vorzutragen, dass die Stimme des Recitirenden auf einem Ton-Niveau (Tonus currens) sich unter Beobachtung der sprachgemässen Accentuation fortbewegte und nur an den Interpunktions-Stellen des Textes grössere Stimmbewegungen oder Kadenz-Tonfälle machte. Diese Kadenzen waren derartig geregelt, dass die Lehre davon ein vollständiges, aber leicht erlernbares System darstellt: für Komma, Kolon und Punkt gab es ein für alle Mal fest-bestimmte Tonfälle, die der Schwere oder Flüchtigkeit der Interpunktion entsprechend länger oder kürzer waren, am längsten also beim Schlusse eines Abschnittes.

Das Recitativ bewegte sich im Umfange von vier diatonischen Tönen, nämlich im Tetrachord: *f g a b*. Dieses hat ausgeprägten Dur-Charakter. In vielen Beziehungen kennzeichnet jenes sich als verwandt mit der Recitation des Alterthumes überhaupt; die Psalmodie und die übrigen alt-christlichen Recitative gehören einer im Alterthum allgemein verbreiteten Gesangsweise zu, die nicht spezifisch christlichen Ursprunges ist.

Bis ins 9. Jahrhundert hinein war dieses liturgische Recitativ die Haupt-Gesangsform der römischen Kirche. Es war eine der ersten Sorgen der römischen Kirche, in neu-bekehrten Ländern die Psalmodie einzuführen, zumal da sie auch von Ungebildeten leicht erlernt und im Chor von der ganzen Gemeinde ausgeführt werden konnte. Mit der Psalmodie ward also überall im Abendlande das Gefühl für die **Dur-Tonleiter** herrschend und im Volke bestimmend, wie wir aus der Stimmung der gebräuchlichsten Instrumente des Mittelalters (soweit wir davon überhaupt Kenntniss haben) ersehen. Denn die Cithara wie die Orgel haben im frühen Mittelalter die Dur-Stimmung und zwar von F aus. Die Volkslieder und -Tänze des Abendlandes haben ebenfalls Dur-Charakter überall dort, wo römischer Gesang im frühen Mittelalter eingeführt wurde. So konnte sich denn auch die Theorie dem nicht entziehen: im ausgehenden Alterthume und beginnenden Mittelalter wird an Stelle der dorischen Moll- die lydische Dur-Tonleiter massgebend; die spätere Lehre vom Hexachord, der Solmisation und Mutation ist auf eine Dur-Tonleiter aufgebaut, und selbst die mittelalterlichen Kirchentonarten in Moll werden in ihrem praktischen Gebrauche von dem Durtonarten-Gefühl beeinflusst.

Spricht sich hierin eine allgemeine praktische Folge der zuerst und am weitesten verbreiteten alt-christlichen psalmodischen Recitation aus, so lassen sich Nachwirkungen in der Theorie der Musik fast durch das ganze Mittelalter hindurch im Einzelnen noch deutlicher verfolgen. Die Lehre vom Tonus currens oder der Reperkussion, von den Kadenzen, von den Distinktionen u. v. a. führt auf die Psalmodie zurück, die ausdrücklich von den meisten Theoretikern als Leitfaden der gesammten Musik bezeichnet wird. Die Kadenzlehre der modernen Musik mit Allem, was daran hängt, ist sogar im Grunde noch dieselbe, als die des alt-christlichen Recitatives, und noch heute überwiegt die Durscala.

Neben den Psalmen mit gleichmässig fortlaufender Recitation kannte die alt-christliche Kirche auch Psalmen mit eingefügter Responsion des **Alleluja** (S. 47) oder mit anderen eingestreuten Ausruf-Wörtern, z. B. mit den hebräischen Buchstaben-Namen, wie dies auch bei den Klageliedern Jeremiae der Fall war. Diese Wörter gliederten die Recitation in grössere Abschnitte (στάσεις, lectiones). Offenbar hat deren musikalischer Vortrag sein Vorbild in jenem Psalmen-Vortrag des jüdischen Alterthumes, wo bei einzelnen Abschnitten ein kurzes Zwischenspiel von Instrumenten, das Hypopsalma, ausgeführt

wurde. Da die christliche Kirche (aus leicht begreiflichen Gründen) auf den Gebrauch der Instrumente in der Liturgie im Allgemeinen verzichtete, so wurde das instrumentale Zwischenspiel durch Gesang (Hypakoé, Mesodion, Succentus) ersetzt, welcher der Recitation respondirte, sodass also die ursprünglich instrumentale, also koncentische Melodie von der Singstimme auf einem nicht zur Recitation gehörigen, meist kurzen Schlagworte gesungen ward. Das ist der Jubilus oder *das Pneuma*, ein koncentisches Gebilde, bei dem sich auf einer Sprachsilbe ein ganzes Melisma, eine mehr oder weniger ausgedehnte Melodie-Phrase, ein Gruppen-Neuma, vereinigt.

Es scheint, als ob dieses **Gruppen - Neuma** ursprünglich melodisch nicht eben sehr reich und mannigfaltig war, sondern nur eine Zusammenfassung aller Kadenz-Tonfälle der Recitation in einem einzigen Tongange darstellte. Somit war das Gruppen - Neuma nur das melodische Schema der Recitation. Aber allmählich wurde es ausgedehnter und selbständiger. Legte man seinen Tonbewegungen einen Text unter, so konnte es als das Paradigma der Psalmodie überhaupt gelten. Dies geschah auch thatsächlich und nachweisbar bei der sogenannten kleinen **Doxologie**, die als eine Art Glaubensbekenntniss schon in den ersten Jahrhunderten eingeführt und dem Psalmen-Gesang eingefügt ward. Allmählich wurde die Doxologie ein stehender Anhang der Psalmodie, und ihr Schlusswort „Seculorum Amen“ (Evovae) gilt heute noch als Paradigma der Psalmodie.

Durch diese unorganische Einfügung zerstörte man aber die Psalmodie mit fortlaufender Recitation. Man kürzte daher die Psalmen, bis schliesslich nur noch einzelne oder gar nur ein einziger Psalmvers übrig blieb, sogenannte Versikel, sodass die Psalmodie in eine neue Form übergeführt wurde und aus einem Psalmvers nebst einem nicht den Psalmen entnommenen Verse bestand, der sogenannten Antiphone.

Mit dem **Antiphonen - Gesange** gelangte die griechische Musik im Abendlande zur Anerkennung. Die abendländischen Musik-Theoretiker beschäftigten sich mit der alt-griechischen Musik-Theorie vom 5. Jahrhundert an (Martianus Capella, Cassiodor, Boetius) in wachsendem Maasse; namentlich aber wendete sich ganz allgemein und dauernd im 8. Jahrhundert das Interesse der musikalischen Welt der griechischen Theorie zu, sodass von Alkuins Zeit an bis ins 12. Jahrhundert hinein kaum einer der Musik-Theoretiker ihr die Anerkennung und das Heimathsrecht im Abendlande versagt hat. Vom 8. Jahrhundert an fusst die gesammte Musik, praktisch ebenso wie theoretisch, auf griechischer Anschauung, die also auch den christlichen Gesang durchdringt, nachdem sie die alte Psalmodie umgestaltet hat.

Die wichtigsten Gegensätze, die dabei auszugleichen waren, sind: 1. dass die alte Psalmodie recitatorischen (accentischen), die griechische Musik aber im frühen Mittelalter vorzüglich melodischen (koncentischen) Charakters war; 2. dass jene nur eine Dur-Tonleiter, diese aber daneben noch eine Reihe Moll-Tonleitern aufweist, sodass letztere schon durch ihre Zahl im Gebrauche das Übergewicht haben.

Dem koncentischen Gesange kam die Psalmodie mit ihrem Gruppen-Neuma auf halben Wege entgegen. Indem man dieses Gruppen-Neuma nun von verschiedenen Stufen des diatonischen Systemes aus konstruirte, gelangte man zu der Psalmodie in **Tonarten**. Diese verschieden konstruirten Gruppen - Neumata benannte man mit dem griechischen Worte „Tropen“. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist nicht vor dem 8. Jahrhundert das Singen in Tonarten von der abendländischen Kirche offiziell anerkannt worden,

wahrscheinlich erst mit dem Abblühen der Gregorianischen Sängerschule gegen Ende desselben Jahrhunderts. Allerdings kannte und gebrauchte die griechische Kirche Tonarten-Gesänge und „Troparien“ schon seit dem 4. Jahrhundert, aber die konservative Kirche und besonders die Mönche lehnten sie von sich ab. Erst im 8. Jahrhundert also erlangten Tropen (d. h. Tonarten-Formeln) und Troparien (d. h. die unter Zugrundelegung solcher Formeln komponirten Gesänge) Verbreitung im Abendlande, und aus der Vermischung der Theorie, welche auf der alten Psalmodie begründet worden war, mit derjenigen, auf der die griechischen koncentischen Gesänge fussten, ging eine neue Musik-Anschauung hervor, die der Blüthezeit des „Gregorianischen Gesanges“ im 10.—12. Jahrhundert. An Stelle des Dur-Tetrachordes des Recitatives traten die Kirchentonarten, verschieden von den altgriechischen Oktavengattungen durch ihre Lehre von der Reperkussion und ihre Hinneigung zur Dur-Tonleiter; die Monotonie des Tonus currens wurde verdrängt durch eine wechselvolle Melodik; neben die alte rein metrisch-accentische Recitation stellte sich Rhythmik und Takt, — kurz die Verschmelzung von Psalmodie und griechischer Musikpraxis ergab eine völlig neue Tonkunst, vielseitig, gestaltenreich und formenprächtig.

Diese vollständige Wandlung der Tonkunst machten die **Neumen** mit; die Entstehung ihres ersten Denkmales, des Codex Amiatinus, fällt in die Zeit unmittelbar vor jener Umwälzung. Aber erst allmählich gelang es, auch die Neumen den neuen Anforderungen gemäss umzugestalten; noch die Neumen-Denkmäler des 9. Jahrhunderts beschränken sich durchweg darauf, der Recitation zu dienen. Ganz gelungen, der neuen Musik zu genügen, ist es den Neumen erst im 11. Jahrhundert durch die Einführung des Linien-Systemes. Aus den dargelegten geschichtlichen Gründen erklärt sich die ungeheure Schwierigkeit, Neumationen ohne Linien-System zu entziffern. Als der einzige Weg, zum Ziele zu gelangen, erwies sich: jener Umwandlung der Musik genau zu folgen, zwischen der Tonkunst vor und nach der Umwälzung genau zu scheiden und nachzuweisen, was in der neuen Musik noch von der alten steckt, um demgemäss die alten Grundlagen der neuen Neumation festzulegen und die neue Tonschrift als eine Weiter-Entwicklung der einfachen und klaren alten darlegen zu können.

Die Amiatiner Handschrift des Angelsachsen Ceolfrid erwies sich als Ausgangspunkt aller Neumations-Systeme, des italischen, wie des provenzalischen, spanischen und fränkischen. Alle diese Systeme scheiden sich in zwei grosse Klassen, je nachdem sie eine cheironomische Anordnung der Zeichen durchführen oder nicht, d. h. je nachdem, gemäss dem Vorbilde der Cheironomie, die Zeichen nach ihren auf- oder absteigenden Tonbewegungen (auf dem Papier statt in der Luft) räumlich geordnet sind. In Ceolfrids Handschrift herrscht diesbezüglich Schwanken; die späteren Neumationen aber scheiden genau und differenziren sich demgemäss in cheironomische und nicht-cheironomische. Cheironomische Neumen-Systeme sind das italische und provenzalische, doch sind die Handschriften bis ins 10. Jahrhundert hinein noch sehr flüchtig und nachlässig in der Stellung ihrer Zeichen. Die cheironomischen Neumen bieten eine natürliche und weit zuverlässigere Grundlage für die Neumenforschung, als die nicht-cheironomischen; deshalb hat die Entzifferung mit jenen zu beginnen und nicht, wie bisher geschehen, mit diesen.

Indessen darf als unerlässliches Hilfsmittel für die Neumen-Entzifferung die **Gesanges-Theorie** der damaligen Zeiten nicht ausser Augen gelassen werden, sodass sich die Neumen-Studien auf einer dreifachen Grundlage aufbauen: 1) auf der geschichtlichen

Erforschung der Accentlehre und auf der Lehre von der Recitation; 2) auf der Cheironomie der Handschriften; 3) auf der Theorie des Gesanges, dargelegt in den Schriften der mittelalterlichen Musik-Theoretiker. Letztere bieten zugleich den Ersatz für den mündlichen Unterricht, womit man die usuellen Neumationen lehrbar machte.

Es ergiebt sich daraus I. **für die Melodik:** 1) die Neumen sind der grossen Mehrzahl nach nicht darauf berechnet, absolute Tonhöhen zu bezeichnen; sondern erst durch die **Tonart** einer Neumation werden die Tonhöhen der Zeichen bestimmt. Die Regeln für die Erkennung der Tonart habe ich nachgewiesen. Der wichtigste Anhalt ist dabei die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal, sowie die Feststellung des Reperkussionstones. Praktische an Neumationen durchgeführte Prüfungen der diesbezüglichen Regeln ergaben deren völlige Zuverlässigkeit.

2) Indessen giebt es einzelne Neumen-Zeichen und Neumen-Verbindungen, welche die Halbtonstufen des diatonischen Systemes mit Sicherheit anzeigen. Diese Neumen von nahezu absoluter Tonhöhen-Geltung nenne ich **Schlüssel-Neumen.** Solche Schlüssel-Neumen wies ich in den italischen wie fränkischen Neumen-Systemen nach, und zwar sind dies besonders der Schlüsselpunkt und das Quilisma, nebst der Merk-Neume der Inflatilis (des alten Spiritus asper). Auch die Clivis gehört zum Theil hierher.

3) Die Gesetze über die erlaubten und unerlaubten Fortschreitungen und Sprünge innerhalb des Tonsystemes, die Regeln über die Conjunctio motuum, über die Replicatio syllabarum, über den Umfang der Neumen-Verbindungen und die Kirchentöne u. a. von den Theoretikern überlieferte Gesetze bieten weitere brauchbare Handhaben für das Neumenlesen in melodischer Hinsicht.

II. **für die Metrik und Rhythmik:** 1) Gemäss dem von mir nachgewiesenen Gesetze von den leichten und schweren Silben in der lateinischen Sprache des Mittelalters theilt sich die ganze Masse der (italischen und fränkischen) Neumen in **leichte und schwere Neumen,** die Kürze und Länge der Töne angeben. Durch dieses Gesetz wird der Zeichen-Apparat der Neumen ungemein vereinfacht und übersichtlich, die Zahl der Neumen gewissermaßen durch Zwei dividirt. Eben dadurch wird es möglich, zwei oder mehrere scheinbar gänzlich von einander abweichende Neumationen auf eine gemeinsame Grundform zurück zu führen.

2) Als Grundform einer jeglichen Neumation ist das **Gruppen-Neuma** anzusehen, d. h. eine Komprimirung aller Neumen-Bewegungen in eine (mehr oder weniger zusammengesetzte) cheironomische Figur. Durch diese cheironomische Figur wird die eurhythmische Zusammengehörigkeit und Gliederung der Tonbewegungen in Distinktionen und Neumen-Gruppen völlig klar und leicht übersichtlich in Takteinheiten dargestellt.

3) **Mensur** ist den Neumationen nicht fremd. Jede schwere Neume (Longa) gilt das Doppelte an Zeitwerth, als eine leichte Neume (Brevis). Eine Neumengruppe, die bis zu fünf Tönen in sich fassen darf, gilt nicht mehr als eine andere, auch wenn diese nur einen Ton darstellt. Hierdurch ist eine sehr verschiedene Mensurirung der Neumations-Melodien gegeben, die an Mannigfaltigkeit den späteren und modernen Tongebilden kaum etwas nachgiebt. Hierzu kommt noch, dass die Schluss- und meist auch die Anfangstöne der einzelnen Melodie-Phrasen (Distinktionen) längeren Zeitwerth haben, als die Neumen innerhalb derselben.

4) **Taktmessung** im strengsten Wortsinne ist den Neumationen ebenso wenig fremd, wie ich theoretisch und praktisch nachgewiesen habe. Man hat hier zwischen prosaischen, metrischen und rhythmischen Gesängen zu unterscheiden. Prosaisch sind die recitativischen Gesänge, wo eine Taktbildung unmöglich und überflüssig ist; rhythmisch sind die Gesänge, die im strengen Takte vorgetragen werden; die metrischen stehen zwischen beiden in der Mitte.

Mit den hier kurz wiedergegebenen und oben ausführlicher nachgewiesenen Grundgesetzen scheint mir die Lesbarkeit der Neumen endgiltig dargethan zu sein. Sie reichen für die italischen Neumationen auch vollkommen aus, sodass wir nunmehr die vielen Hunderte von Neumen-Denkmälern Italiens mit völliger Sicherheit unserer Erkenntniss zuführen können, obgleich sie, namentlich in der älteren Zeit des 8.—11. Jahrhunderts, gewöhnlich so nachlässig cheironomirt sind, dass ihre Lesung kaum weniger Schwierigkeiten bietet, als die fränkischen Neumationen. Da gerade die italische Neumation gegenüber allen anderen die ältesten und für den katholischen liturgischen (Gregorianischen) Gesang wichtigsten Denkmäler umspannt, so ist damit die Neumenfrage zum weitaus grösseren Theile gelöst. Aber auch für die Entzifferung der übrigen Neumationen ist damit der denkbar festeste Grund gelegt. Denn, wie ich nachwies, sind diese aus italischer Quelle mittelbar oder unmittelbar geflossen, und wenn es auch nicht in Bezug auf den Kirchengesang selbst zutrifft, was Karl der Grosse seinen Sängern im Jahre 787 zurief: dass Rom allein die reine Quelle sei für die Tonkunst, — dies Eine bleibt richtig: dass Italien die beste, die klarste und unzweideutigste Neumenschrift besass. Kennen wir nunmehr die italische Neumation von Grund aus, dann ist der Schritt zur Entzifferung auch der übrigen nicht mehr schwer, geschweige denn unmöglich. In mehr als einem Punkte habe ich den Zusammenhang zwischen italischer und fränkischer Neumation nachgewiesen; die Folgezeit wird weitere Erkenntniss bringen!

# Namen- und Sach-Register.

(Ziffern = Seiten, A = Anmerkung. Ubrigens vgl. Inhalts-Verzeichniss und Rückblick.)


Abaelard 22.
Accente 111, irisch 67 f., lateinisch 68, 131.
Akut 8 f, 34, 36, 41.
Gravis 8, 10, 13, 34 f., 41, 104.
Circumflex 5, 8, 83.
Brevis 123.
Longa 8 f., 104, 123 f.
Spiritus asper 7, 9 f., 27 f., 35 f., 128.
Spiritus lenis 6.
accentische und pneumatische Recitation 17, 21, 39 f.
accentuirende Sprachen 10 (s. rhythmisch).
Accentus 44.
Aegidius Zamorensis 52 A.
Affinalis 90, 128.
Agatho, Papst 66.
Agobard 58.
Agricola, Alexander 22.
Akkord 122.
ἀκροτελεύτια 49.
Alcuin 58, 66, 133.
Aldhelm 69 A.
Alexandria 52.
Alleluia 48, 54, 56, 60, 69, 110, 121.
Alypius 56.
Ambros, A. W. 22 A. 104.
Ambrosius, S. 46 A. 75 f., 113.
Amalarius 58.
Amen 50, 56.
Amiatinus 1 ff., 56 A, 63 f. u. öfter.
Angelsachsen 69.
Annal 68.
Anthymus 119.
Antiochia 49.
Antiphonar 62, 64, 81, 85, 92 f., 104, 106.
antiphonatim 45, 48.
Antiphone 48, 50, 53 A, 55, 116.
Aporrhoe 82.
Arianer 49.
Aribo Scholasticus 70, 77, 88 f., 97, 101 A, 104.
Aristoteles 77.
Arndt, Schrifttafeln 122.
Arsis 59.
Athanasius 45.
Augustin, Mönch 66
„ S. 25, 45, 46, 53, 58.
AurelianusReomensis18, 51, 55, 108.
authentisch u. plagal 95 u. öfter.

Bandini 1 f.
Beauford William, 67 ff.
Beda 2, 66, 121.
Benedict, S. 45, 69.
Bernhard, S. 52, 72 A, 73.
Berno v. Reichenau 77, 91, 115.
Bibliotheken s. Handschriften.
Boetius 56, 58, 133.
Brandi, Antonio 80 A.

Cange (du) 118
Canon 52 f.
Cantica 53.
Cantus planus 117.
Capella, Martianus 56 A, 58, 133.
Carpentras, Eleazar Genet 22.
Cassianus 47, 49 A, 133.
Cassiodor 58.
Cedrenus 118.
Ceol 67 f.
Ceolfrid 2 ff., 8, 66, 68.
Cheironomie 27, 35, 53, 63 f., 71 A, 121 ff. und öfter.
Chlodwig 58.
Choral 23 f.
Chrysander, Friedr. 82.
Cicero 4, 120.
Cisterzienser 72.
clausulae 49 A.
claves propriae et discretivae 95.
coda 74.
cola et comata 10 ff., 77, 132.
Columban 69.
computus 92.
concentischer Gesang 50, 131.
Concentus und Accentus der alten Griechen 50 A, 133.
coniunctio motuum 101 ff.
Coussemaker, E. de 22 A, 23, 72 A.
Crequillon, Thomas 22.
Currens 8 f, 10, 13, 28 f., 31, 39 u. öft.

Dasia-Notation 114.
David, Ernest 69 A.
Denis, S. 54 f.
Delphische Hymnen 50 A.
Demosthenes 4.
Differenzen 72.
Diffinitiones 51 f.
Dionysius, Areopagita u. S. 54 f.
„ Thrax 121.
Diphthonge 105.
Distinction 77, 100.
Doni, Gio. Batt. 22 A.
Doxologie 49 f., 53 ff., 72, 92, 122.
Druiden 69.
Du Cange 118
Duchesne 115 A.
Dur und Moll 42 f., 56, 88 f., 132 f.

Echos (ἦχος) 52 A.
Eisenstadt, Abr. 19.
Elias Salomo 49 f., 73, 92 f., 95 A, 117.
Ellenhard, Bischof 70 A.
Emmeran 69.
Engelbert 77 f., 91.
Eusebius 45.
Evovae 49, 52, 56 f., 69, 93, 133.

Fétis 19, 22 A, 67, 104.
Fevin, Anton de 22.
Finalis 52, 58 ff., 74, 78, 114 u. öfter.
Fridolin 69.
Friedlein 56.

Gälisch 71 s. auch *Gallischer Gesang, Kelten.*
Galilei, Vinc. 22, 50 A.
Gallischer Gesang 55, s. auch *Kelten.*
Gallus 69.
Gallen, S. 58, 69.
Gaultier, Denis 22 A.
Germanische Sprachen 110 A.
Gloria s. Doxologie.
Gregor I., Papst 4, 21, 66, **134.**
griechische Musik 47, 51, 111, 118 f., altgriech. 50 A, 90, 133.
Gruppen-Neuma 14, 37, 48 f., 52, 56, 59, 118 ff., 133.
Guarinus 68 A., 71 A.
Guido Augensis 72 A.
„ von Arezzo 58, 61, 75 f., 78, 80 A. 89 A, 90 A, 95 A, 100 A, 101 f., 104 f., 108 f., 112, 114 f., 121.

Haberl, F. X. 44, 45 A, 46 A.
Hand, musikalische 52.
Hartmannus 81.
Haydn, Jos. 24.
Hebräisch 111.
Hefele 66.
Hephaestion 121.
Hermannus Contractus 52, 61.
Hexachord. 42 f., 47, 89, **132.**
Hexapsalm 53.
Heyse und Tischendorf 1.
Hieronymus, S. 5, 10, 18.
Hilduin, Abt 54.
Hirmus 118.
Hort, Prof. in Cambridge 2.
Hucbald 46 A, 47, 58, 60, 73, 93 f., 114, 116 f., 125.
Hykaert 22.
Hymnen 46, 112, 121 f.

Jan, C. von 56.
Indische Recitation 17.
Indogermanische Recitation 21.
Instituta patrum 58.
Instrumente 90, 114 f., **132.**
Instrumentalmusik 121, **133.**
Johannes, Abt 53.
Archicantor 66.
Cotto 68 A, 71, 90 A, 95 A.
Damascenus 82.
de Castro 71.
de Muris 46 A, 61 A, 74 A, 82 f., 86, 91 A, 93 A, 94 f.
Iren 69.
Isidor von Sevilla 21.
Ison 104.
Jubilus 56, 111, **133.**
Juden 16 ff., 55.
Justinian 46 A.

Kadenzen 11 f., 20, 28, 33, 37, 43, 47, 72, 74 ff., 125, **132.**
Kanon 52 f.
Karl d. Gr. 114.
Keil, Heinr. 120.
Kelten 69, 73, s. auch *Gälisch, Gallisch.*
Kirchenaccente 5 f., 12.
Klagelieder 2 ff., 11 ff., 54.
Kolon und Komma s. unter C.
Korbinian 69.
Kornmüller, Utto 72 A, 89, 104 A.
Kuhlo, Franz 71 A.
Kukuzele, Joh. 82.
Kyrie 53, 121 ff.

Lagarde 2.
Lambillotte 86. 115 ff.
Lamento, Lamentum 21 f.
Langobarden 70, 92.
Lapicida, Erasmus 22.
Lassus' Orlandus 22.
Lection 53, **132.**
Lector 45 f.
Leise 122.
Leo d. Gr. 118.
von Ostia 122.
Leontius v. Antiochia 49.
Liber gradualis 83, 86, 93 A.
Limma 114.
Liquidae 105 ff., 109.
Litaniae 66.
Lydische Tonart 56, **132.**

Mabillon 46 A.
Mahu, Stephan 22.
maneriae 52.
Mansi 66 A.
Marchettus v. Padua 94 A.
Marienklagen 23.
Marius Victorinus 121
Media 6, 77, 90 A.
Meibom 56.
Melismen 110 ff., 121, **133.**
Melos 77, 82.
Mensural-Theorie 114, 117, 123.
Merk-Neume 118 f.
Mesodia 53, **133.**
Messgesänge 122.
metrisch **10, 113.**
Metrik **107, 113.**
Metriker und Rhythmiker **120.**
Migne, P. **49 A, 66, 69 A.**
Mittelton **17.**
moderne Musik **74 f., 88.**
Modi **58 f.**
Moll-Charakter **42 f., 132.**
Monachus Engolismensis **114.**
Musica enchiriadis **59 ff.**
Mutation **89, 132.**

Nagel, Willibald **66 f.**
Naumbourg **19.**
Neima **69.**
Neuma finalis **91, 93.**
Neumen (s. auch *Accente*).
Einzel-Neumen **129.**
gradirte **115.**
leichte und schwere **9, 35, 105, 124 ff.**
Merk-Neumen **128 f.**
Schlüssel-Neumen **127 ff.**
über-, unter-, zu-, zwischengestellte und gemischte **110, 116.**
syllabische Neumation **129.**
Systeme: Ur-Neumation **63,** italisch **64 f.,** provenzalisch **30, 65,** spanisch **65,** englisch **66,** irisch **67 ff.,** fränkisch **63 ff., 130** u. öfter.
Tabellen **7, 27, 31.**
Climacus **96.**
Clivis **82, 93 f.**
Inflatilis **7.**
Muta **6.**
Podatus **5 f., 9, 27, 36, 38, 80 f.** u. öfter.
Porrectus **7, 9, 106.**
Quilisma **96, 114 ff., 130.**
Scandicus **96.**
Torculus **7, 9, 106.**

Nicetius v. Trier 58.
Nikephoros 45, 49.
Nilus 53 f., 72.
Nisard 64.
Nonannoeane 59 ff.
Nonantola 80 A.
Notker Balbulus 70.
Labeo 110 A.
Numerus 109 f., 117, 125.

Odo, gen. v. Clugny 72, 75 f., 88, 90 A, 91, 96 A, 97, 100 A.
Oktavengattungen 47, 58 ff, 134.
Orgel 90.

Paléographie musicale 44, 65, 80 A.
Palestrina 22.
Pambo 52, 72.
Pathos der Tonarten 61.
Pause 116.
Pentachord 58, 103.
Pentatonik 71.
Petrus Langobardorum 1 ff.
Pierre de la Rue 22.
Pindar-Ode 50 A.
Pirmin 69.
Pitra, Card. 53.
plagal 90 A, s. auch *authentisch.*
Planctus 22.
Pneuma 6, 17 f., 44, 50, 133.
pneumatische Recitation 17, 21.
Positionslänge 9, 35 f.
Pothier, Dom Joseph 44, 65, 115, *ποῦς* 6.
Prosen 113.
Prosodien 7, irische 67 f., s. auch *Accente.*
Psalmodie 44 ff., 72, 116 u. öfter.
Putsche 121.

Qualität 104 und Quantität 108 A.
Quantitirende Sprachen 10, s. *metrisch.*

Radulfus Tungrensis 54.
Ravenna 58.
Rayaeus 118.
Refrain 56.
Regino von Prüm 58, 85.
Remigius Altisiodorens. 56 A, 58.
Reperkussion 51, 59, 90, 94 ff., 128 und öfter.
Reperkussion, doppelte 44.
replicatio syllabarum 97.
rhythmisch 10, 120, s. *metrisch.*
Rhythmus 108, 117, 121, s. *Metrik.*
Riaño 66 A.
Romanus 64, 86.
Rossi, G. B. de 2
*ῥυθμίζω* 53.
Rupert 69.

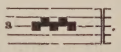
Saeculorum Amen 49, 56, 60 f., 72 f., 90, 93, s. auch *Evovae.*
Salomo s. *Elias.*
Skansion, rhythmische 113, 117.
Scheirer, Gustav 69.
Schlecht, Raimund 125.
Schlüssel-Linie 30 f., 127 ff.
„ -Neumen 127 ff.
„ -Punkt 80, 129 f.
Schubiger, Anselm 23, 70 A, 115.
Sela 56.
Semitische Recitation 21.
Semper 56 A.
Sequenzen 81, 122.
Servandus Latii 2.
Simonides 21.
Sinai, Berg 53.
Sirenimpha 52.
Slaven 71 A.
Socrates 45.
Solmisation 89, 132.
Sophronius, Abt 53.
Sozomenos 46 A, 49.
*στάσεις* 53 A, s. auch *Lection.*
Stenographie 64.
Succentus 48, 133.
Suidas 121.
Syllabische Neumation 129.
Syntax 17.
Takt 117, 136.
Tempo 116.
Tenor 104, 108 A, 112, 114.
Tetrachord 47, 132, 134.
Theodoret 48 f.
Theodorich d. Gr. 58.
Thesis 59.
Thierry 85.
Threnos 21.
Timokles 119.
Tinctoris 22.
Tischendorf 1.
Tonarten 51 ff., 58 ff., 132 ff.
Tonus peregrinus 44, 46, 88.
Tremolo 114 ff.
Triller 9.
Troparien 52 f., 57, 72, 118 ff, 134.
Tropen 52, 58 f., 60 f., 71, 91, 93 f., 121 ff., 133 f.

*ὑπόψαλμα* 48, 56, 111, 132.
Usus 61.
Valesius 49 A.
Variation 121 ff.
Varino 68 A.
Victor 55.
Victorinus, Marius 120.
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 65 A, 66 A, 71 A, 125 A.
Vincent 54 A.
Vokalisen 121.
Volkslieder, Volksmusik 121, 132
Vulgata 10.

Walker, Joseph 67.
Wattenbach 86.
Weerbeke, Gaspar von 22.
Wilhelm von Hirschau 91.

Zarlino 22.
Zeitschrift für deutsche Philologie 110 A.
Zonaras 46 A, 118 f.

# Druckfehler-Berichtigung.

S. 14, Z. 2 von oben lies:  .

S. 18, Z. 19 von oben lies: *Palaestina* (statt *Palestina*).
S. 30, Z. 15 von unten lies: *provenzalischer* (statt *provenzaler*).
S. 39, 41 u. 43 Überschrift lies: *Unursprüngliche* (statt *ursprüngliche*).
S. 49, Z. 17 von oben lies: *Gloria Patri* (statt *Patria*).
S. 105, Z. 1 von oben lies: *ursprünglichen* (statt *ursprüngliche*).

Buchdruckerei „Gutenberg", Charlottenburg, Berliner Strasse 102.

# Neumen-Studien.

## Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

**Oskar Fleischer.**

---

## THEIL III.

## Die spätgriechische Tonschrift.

BERLIN 1904.
Verlag von Georg Reimer.

# NEUMEN-STUDIEN.

Abhandlungen

über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften

Von

**Oskar Fleischer.**

---

## THEIL III.

## Die spätgriechische Tonschrift.

BERLIN 1904.
Verlag von Georg Reimer.

# Die spätgriechische Tonschrift.

Von

Oskar Fleischer.

BERLIN 1904.
Verlag von Georg Reimer.

Schol.
Mar. 16, 1911
E
3 parts

# Vorbemerkung.

Was mein Buch bietet, ist aus vielen Mühen, Arbeiten und Kosten geboren, und nur an die Freunde ernster Forschung wendet es sich, mit deren Wohlwollen und Nachsicht es zugleich rechnet. Eins vor allem bittet es zu berücksichtigen: dass es hier galt, ein überaus verwickeltes und mannigfaltiges Zeichensystem in seinen uns meist gänzlich fremd anmuthenden Funktionen erstmalig sicher festzustellen und darzulegen. Von den mehr als 50 verschiedenen Zeichen und weit über hundert Zeichen-Kombinationen mussten die Bedeutungen grösseren Theiles durch sorgfältiges Registriren, Vergleichen und mühseliges Ausprobiren gefunden werden; der Verfasser war dabei meist auf sich allein angewiesen. Man wird ihm daher seine Freude nicht verübeln dürfen, dass es trotzdem gelungen ist, den ungeheuren Schatz des byzantinischen Mittelalters an Musik aller Art der musikgeschichtlichen Betrachtung zugänglich zu machen. Ist es doch gerade diese Tonkunst, welche die Reste antiker Musikübung — soweit sich solche überhaupt bis in das spätere Mittelalter hinein erhalten haben — ebenso in sich fasst, als die der altchristlichen Kirchenmusik. Spuren solcher uralten Ueberlieferungen lassen sich schon in den Uebertragungen, die ich im dritten Theile gebe, erkennen; sie werden sich häufen, wenn man die Schätze der byzantinischen Musik ganz ans Licht gefördert haben wird. Ob dies geschehen wird, ist mir freilich bei der Ungunst, deren sich leider das Studium der mittelalterlichen Musik gerade jetzt zu erfreuen scheint, höchst fraglich, und für mich wird es wohl auch hier heissen: Tulit alter honores. Gleichwohl werde ich nicht aufhören, den Satz als *rocher de bronce* zu stabiliren: Musikwissenschaft ohne die Erforschung der mittelalterlichen praktischen Tonkunst ist ein Haus ohne Fundamente und bleibt, als der genetischen Darstellung unfähig, eine Scheinwissenschaft.

Berlin, den 10. Mai 1904.

Oskar Fleischer.

# Inhalt.

## Theil A. Besprechungen.


| | | | Seite |
|---|---|---|---|
| 1. | Kapitel. | Zur Geschichte der Forschung über byzantinische Tonschriften | 1 |
| 2. | „ | Die Schriften über byzantinische Notationen . . . . . | 13 |
| 3. | „ | Die Papadike von Messina . . . . . | 17 |
| 4. | „ | Die Grundlagen der Entzifferung der spätmittelgriechischen Neumen nach der Papadike von Messina . . . . . | 25 |
| 5. | „ | Die Lehre von den Tonarten und der Codex Chrysander. . | 36 |
| 6. | „ | Die Entzifferungen der Schulübungen . . . . . | 46 |
| 7. | „ | Die grossen Zeichen . . . . . | 51 |
| 8. | „ | Zur Rhythmik und Metrik . . . . . | 66 |


## Theil B. Photographien.

## Theil C. Uebertragungen.

# A.

# Besprechungen.

# Erstes Kapitel.

## Zur Geschichte der Forschung über byzantinische Tonschriften.

Von der byzantinischen Musik ist bisher viel geredet, wenig erforscht worden. Den nächstliegenden Anlass zu ersterem gaben die vielen handschriftlichen Ueberreste der Gesangeskunst der mittelalterlichen griechischen Kirche. Denn fast jede grössere Handschriftensammlung besitzt zum mindesten ein oder mehrere Bruchstücke davon, und ganze Handschriften von Hunderten von Blättern sind nicht eben eine Seltenheit. Die ausserordentliche Sorgfalt, die man auf diese fast durchgängig sauber in Schwarz und Roth geschriebenen Gesanges-Sammlungen verwendet hat, bezeugt am unmittelbarsten, wieviel Werth der Grieche des Mittelalters auf seine Gesänge legte. Den ungeheuren Fleiss aber, den die Herstellung dieser eigenartigen Handschriften voraussetzt, verdeutlicht am besten die Thatsache, dass eine derselben, die in den folgenden Untersuchungen eine besondere Rolle spielen wird und 431 Blätter in Oktav enthält, allein gegen eine halbe Million Schriftzeichen aufweist. Die Zahl der in einem Florentiner Kontakion verwendeten Zeichen berechne ich auf etwa 360000, und so giebt es kaum eine dieser vollständigeren Handschriften, bei der man nicht mit Hunderttausenden von Schriftzeichen, meist mit grosser Sorgfalt und peinlicher Sauberkeit auf gutem Pergament in zwei Farben geschrieben, zu rechnen hätte.

Schon dieser rein äusserliche Umstand sollte uns einige Hochachtung vor der byzantinischen Musik einflössen und uns warnen, mit einzustimmen in eine Meinung, der man in modernen Musikgeschichten — wo diese überhaupt der byzantinischen Musik Erwähnung thun — begegnen kann. Denn ganz gewiss sind der grosse Fleiss und die Kosten, die die mittelalterlichen Griechen an ihre musikalischen Bücher wandten, ein handgreiflicher Beweis ihrer Werthschätzung der eigenen Musik. Letztere als nichtige und unnütze Spielerei ausgeben, hiesse der Gesammt-Intelligenz der Byzantiner einen argen Vorwurf machen; und dazu hat man doch recht wenig Grund. Sehr befremden muss beispielsweise das Bild, das uns Ambros in seiner Musikgeschichte von der byzantinischen Tonkunst kühnlich entwirft[1]). Trotz der Verordnung des Kaisers Justinian im 6. Jahrhundert, „dass alle Kleriker ungeheissen die Nacht-, Morgen- und Abendgesänge absingen sollen, damit man merke, dass sie Kleriker seien“; trotz der musikalischen Thätigkeit von Kaisern wie Theophilus und Leo dem Philosophen im 9., Michael Parapinacius im 11., Manuel I. im 12. Jahrhundert; trotz der begeisterten Schilderungen des Johannes Kameniates, der erzählt, dass ein zahlreicher Sängerchor im festlichen

[1]) Geschichte der Musik, 2. Aufl., Bd. II. S. 22 ff. 118 f.

Reigen die Augen der Zuschauer ebensosehr durch seine prächtigen Kleider, als ihre Ohren durch Psalmengesang ergötzte, und dann fortfährt: „Wo ist dagegen jener fabelhafte Orpheus, wo die Muse Homers, wo die Lockungen der Sirenen . . .?“ — trotz all dieser Zeugnisse eines reichen musikalischen Lebens schildert Ambros die Tonkunst der Byzantiner in den denkbar schwärzesten Farben und ruft aus, der Byzantinismus sähe wirklich aus wie ein ins Chinesische übersetztes Griechenthum. Dabei wusste er freilich, wie er gesteht, so gut wie nichts von dieser Tonkunst selbst. Vielleicht verleitete ihn zu diesem Ausspruche nur die eigenartige Tonschrift der byzantinischen Musiker, die ja allerdings den Unkundigen sehr chinesisch anmuthet Er hätte es aber garnicht nöthig gehabt, viele hunderte staatlicher und kirchlicher Verordnungen und Akten auf etwaige Erwähnungen der Musikübung der mittelalterlichen Griechen erfolglos durchsehen zu lassen — wie er berichtet — oder selber „alle möglichen Werke byzantinischer Malerei“ nach Darstellungen von singenden Engeln und musikalischen Instrumenten vergeblich zu durchforschen. Ein viel unmittelbareres und zuverlässigeres Zeugniss, als alle jene Akten, Gesetze und Malereien, legen doch von dem reichen, ja fast überreichen Besitzstande der byzantinischen Kultur an Musik eben jene zahlreichen alten und musikgefüllten Handschriften aus allen Jahrhunderten des Mittelalters ab.

Freilich verhält es sich mit diesen musikalischen Schätzen ähnlich wie mit denjenigen, welche die vielen Hunderte von abendländischen Neumen-Handschriften bergen: man versteht die Zeichen der musikalischen Schrift nicht zu deuten. Es fehlt der Schlüssel zu ihrer Entzifferung, und so liegen noch heutigen Tages die Denkmäler der byzantinischen Tonkunst unbenützt in den Bibliotheken. Während die abendländischen Neumen in den beiden letzten Jahrhunderten eine grosse Reihe von Forschern in Thätigkeit gesetzt haben, und die endgiltige Lösung ihres Räthsels unter der intensiven Arbeit, die man namentlich in den letzten Jahrzehnten an sie verwendet hat, theils gegeben ist, theils in naher Aussicht steht, haben die byzantinischen Neumen eine gleich eifrige Beachtung der Gelehrten nicht gefunden. Das praktische Interesse einer Reform des Kirchengesanges, welches die römisch-katholische Welt seit langem beherrscht, scheint in griechisch-katholischen Kreisen nicht in gleichem Masse vorhanden zu sein, und damit entfällt ein starker Ansporn zu derartigen musikwissenschaftlichen Untersuchungen. Daher sind derer, die in positiver Weise von der byzantinischen Musik irgendwie Kenntniss genommen haben, vornehmlich im abendländischen Europa, nur sehr wenige, und noch geringer ist die Zahl derjenigen, welche sich um die Entzifferung dieser alten Notationen ernstlich bemüht haben.

Für den abendländischen Gelehrten hat diese byzantinische Musik dennoch nach zwei Richtungen hin ein ganz erhebliches Interesse. Wo ist, so fragt der Alterthumsforscher, der reiche Schatz des alten griechischen Volkes an Liedern und Gesängen geblieben? Wenn auch unter der Ungunst der Zeiten im Mittelalter der einst so freigebig sprudelnde Born der musischen Kunst versiechte, so widerspricht es doch dem unerschütterlichen Gesetze, das auch in der Kulturwelt herrscht, dass die einmal geschaffenen Gebilde dieser Kunst spurlos und folgenlos wieder verschwinden und untertauchen im Strome ewigen Vergessens. Wie der einst kräftig sprudelnde Quell, wenn er plötzlich versiecht, doch die Spuren seiner Thätigkeit sichtbar zurücklässt, sei es auch nur in dem Bett, das der von ihm geschaffene Fluss oder See sich grub, oder in der Fruchtbarkeit des Bodens, den er

berieselte, — so muss auch die überreich quellende altgriechische musische Kunst einen Niederschlag ihres Daseins hinterlassen haben. Wo aber soll man ihn eher suchen, als in der Fülle der mittelalterlichen griechischen Gesänge? Christ, Westphal, Pitra, Paranikas, Tzetzes u. a. haben in ihren Forschungen diese Frage zu beantworten gesucht.

Eine andere Frage liegt eben so nahe, diejenige nach der Beschaffenheit der ältesten christlichen Musik. Welche grosse Bedeutung der hellenischen Welt für die ersten Jahrhunderte in der christlichen Kirche zukommt, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden, und wie sehr gerade der griechische Gesang für den der abendländischen Kirche massgebend und vorbildlich gewesen ist, ist ja ebenfalls allgemein bekannt. Das *Kyrie eleison*, das *Gloria* und viele andere Gesänge der griechischen Kirche übernahm die abendländische, ebenso wie die Grundlagen der musikalischen Theorie. Was liegt da näher, als durch eine Vergleichung der Musik der griechischen und römischen Kirche das beiderseitige geschichtliche Verhältniss darzulegen und den Grundstock an Gesängen, der beiden seit einem Jahrtausend getrennt neben einander hergehenden Kirchen gemeinsam ist, festzustellen? Die Zahl derjenigen Gelehrten, die sich um die Beantwortung dieser Frage bemühten, oder deren Beschäftigung mit der byzantinischen Musik doch von hier ihren Anstoss erhielt, ist naturgemäss weit grösser; die meisten der nachher zu besprechenden Schriftsteller gehören zu dieser Richtung.

Indessen auf beiden Seiten sind die Erfolge meist nicht gross gewesen und konnten es nicht sein, weil es am wichtigsten fehlte: an der sicheren Lesung der Gesänge selbst. Solange wir die Zeichen all jener Musikhandschriften nicht zu deuten im Stande sind, solange fehlt es an der Grundlage eines gesicherten Urtheiles im Grossen wie im Kleinsten. Zwar hat es nicht an solchen gefehlt, die einer Lösung dieser wichtigsten aller Fragen nahe gekommen zu sein oder sie gar gefunden zu haben glaubten. So sagt Gerbert[1]), dass er Handschriften mit griechischer Notation in grosser Anzahl nicht nur gesehen habe, *sed etiam σημεῖα eiusmodi seu notulas cum nostris exegi improbo labore, ut aliquando usui essent specimina illa huic operi. Sed cum omnis apparatus ille infelici incendio Monasterii mei an. 1768 perierit, neque vero mihi otium nunc tantum relictum sit, contra vero difficilior foret labor, dum ad manus non sunt autographi libri, in quibus minio depictae notulae, ut plurimum a caeteris accentibus et spiritibus distinguuntur, ectypos saltem do.* Hierzu darf ich nicht unterlassen zu bemerken, dass, wer einmal das Prinzip der Entzifferung dieser Zeichen erfasst hat, an der Hand der Facsimilia, die doch Gerbert seinem Werke beigegeben hat, die ihm also zu Gebote standen, die Uebertragung mit Leichtigkeit wieder durchführen kann. Dass Gerbert trotzdem kein Wort über die Entzifferung zu sagen vermag, spricht deshalb nicht dafür, dass er damit zu einem befriedigenden Ergebniss gelangt ist.

Auch Schafhaeutl hat sich, und wie es scheint mit Erfolg, der Entzifferung gewidmet. Wenigstens berichtet er[2]): „Ich habe nun die sämmtlichen Tafeln (bei Gerbert) entziffert, das heisst das in byzantinische Notenzeichen geschriebene in unsere Notenschrift übertragen. In derselben Weise habe ich eine grosse Anzahl von Hymnen nach Handschriften aus dem 11.—13. Jahrhundert in unsere Notenschrift übertragen. . . . . Ich habe

[1]) *De cantu et musica sacra*, Tom II. p. 57.

[2]) Ueber die Musik der byzantinischen Kirche. Monatshefte für Musik-Geschichte 1871, S. 177 f.

vor der Hand 33 grössere und kleinere liturgische Gesänge aus der früheren Zeit . . . entziffert und in unsere Noten übertragen" u. s. f. So bestimmt auftretenden Mittheilungen gegenüber lässt sich ein Zweifel an der Thatsache nicht gut aussprechen. Da Schafhaeutl im Einzelnen aufführt, was er übertragen hat, so kommt man nun zu der Meinung, dass er diese seine Entzifferungen dem betr. Aufsatze beigefügt habe; aber vergeblich sucht man in den Monatsheften danach, vielleicht hat er sie aus irgend welchem Grunde noch in letzter Stunde zurückgezogen. Somit wissen wir nicht, ob seine Entzifferung stichhaltig war, oder nicht. Schafhaeutl ist erst 16 Jahre später 1890 gestorben und hätte z. B. in seinem „Spaziergang durch die liturgische Musikgeschichte der katholischen Kirche" (1887) sehr wohl Gelegenheit gehabt, eine so wichtige Entdeckung der wissenschaftlichen Welt zur Beurtheilung zu unterbreiten. Darin, dass dies nicht geschehen ist, dass er vielmehr diese bedeutsame Angelegenheit, deren ausserordentliche Wichtigkeit er doch am besten kannte, gänzlich hat liegen lassen, darf wohl ein Beweis dafür gesehen werden, dass ihm selbst sein gewonnenes Entzifferungs-Ergebniss schliesslich doch nicht befriedigend erschien. Gerade die Entzifferung von Neumen bietet, wie die Beispiele von Nisard, Fétis, Coussemaker u. a. zeigen, zu solchem Vorgange auffällig viele Analoga. Im übrigen bezeugt Schafhaeutl's Aufsatz tiefe Sachkenntniss.

Ferner behauptet Johannes Tzetzes[1]), dass „die Hindernisse, welche dem Forscher zur Gewinnung eines positiven und wahren Begriffes der griechischen Kirchenmusik im Wege standen", durch die von ihm aufgefundenen Hilfsmittel aufgehoben und beseitigt seien, und verheisst eine „Aufklärung der Semantik", die ihm gelungen sei. Auch diese ist während der drei Decennien seit dem Erscheinen seines Werkes, das sich übrigens nur mit den theoretischen Dingen der griechischen Musik befasst, nicht zur Veröffentlichung gelangt, und nach dem zu urtheilen, was er über die Tonbedeutung einiger der wichtigsten und grundlegenden Zeichen[2]) beibringt, lässt sich nicht behaupten, dass sie ihm in befriedigender Weise gelungen sei.

Somit blieb der Forschung eine wissenschaftliche Erschliessung der byzantinischen Musikquellen bisher versagt. Noch freilich gab es einen, wenn auch weniger zuverlässigen Weg, zu ihrem Inhalte zu gelangen: die Tradition bei den modernen griechischen Sängern. Die Griechen singen ja noch heute in den Kirchen ihre altüberlieferten Gesänge, und die Annahme, dass die alten Melodien, wenn auch durch moderne und fremde Zuthaten überdeckt, erweitert und verstümmelt, dennoch in ihrem Kerne dieselben geblieben sind, etwa wie die sogen. Gregorianischen Choralmelodien der römischen Kirche, ist gewiss nicht ohne weiteres und von vornherein auszuschliessen. Aber gerade diese Zuthaten machen ihre wissenschaftliche Benützung unendlich schwierig und fast zur Unmöglichkeit. Zum grossen Theile tragen die neuen Elemente des griechischen Kirchengesanges orientalischen Ursprung deutlich zur Schau. Namen von Zeichen wie *Persios*, *Pampersion*, *Puselia*, Phthora von *Magnesia* oder *Hissari* u. a. weisen auf orientalische Heimath hin. Namentlich ist es dabei gerade die Grundlage der ganzen Melodik, die Lehre von den Tonarten und die Grund-Tonleiter, welche von den orientalischen Einflüssen völlig umgestaltet worden zu sein scheint; die ursprünglichen griechischen Melodien mussten dabei einen völlig

[1]) Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche. München 1874, S. 21.
[2]) Z. B. das *Ison* S. 106, die *Pneumata* S. 105.

veränderten, nicht-griechischen, mehr oder weniger orientalischen Charakter annehmen[1]). Schon die modernen liturgischen griechischen Gesänge, welche Christ und Paranikas ihrer Anthologie nach der Niederschrift eines zeitgenössischen Archimandriten eingefügt haben, zeigen zur Genüge, wie sehr diese gerade in den Grundskalen von der abendländischen Gesangsweise abweichen[2]). Wäre ein Beschluss der litterarischen Gesellschaft von Constantinopel, von dem Bourgault-Ducoudray berichtet[3]), zur Ausführung gekommen, nämlich alle Gesänge der griechischen Liturgie in europäischer Notations-Uebertragung zu veröffentlichen, so würde sich die starke Misshelligkeit zwischen griechischer und abendländischer Sangesart nur noch deutlicher gezeigt haben. Denn dann würde man die ausserordentliche technische Schwierigkeit so recht empfunden haben, die feinen, einem europäischen Ohre kaum fassbaren orientalischen Nüancen der Tongebung, der Tonabstufungen und der krausen Verzierungen in abendländischer Notenschrift wiederzugeben. Unsre Tonschrift ist dazu gar nicht fähig, weil sie von vornherein dafür nicht geschaffen ist und entsprechender Zeichen nicht bedarf. Vielleicht ist an dieser technischen Schwierigkeit das gut gemeinte Unternehmen gescheitert; das zeigt aber auch, wie weit sich der griechische Kirchengesang von der Grundlage, die er ehedem mit der abendländischen Musik gemeinsam hatte, mit der Zeit entfernt hat. Wer will nun bei so bewandten Umständen die modernen Zuthaten sicher ausscheiden und die alten Formen wiederherstellen? Um dies zu können, müsste man ja eben wissen, was neu hinzugethan worden ist, zum mindesten müsste man genaue Kennzeichen für das, was orientalisch und was echt griechisch ist, besitzen. Indessen solche fehlen ebenfalls, denn zu einer wissenschaftlichen erschöpfenden Untersuchung der orientalischen Musik in ihren mannigfachen nationalen Verschiedenheiten ist bisher noch kaum ein Anfang gemacht.

Die modernen Griechen haben aber nicht bloss eine mündliche, sondern auch eine schriftliche Tradition ihrer Gesänge. Noch heute bedienen sich ihre Kirchensänger der abendländischen Notation — aus dem soeben angegebenen Grunde — nicht, sondern wenden die nämlichen Zeichen in ihren Gesangbüchern an, die im 15. und 16. Jahrhundert üblich waren. Indessen erwächst der wissenschaftlichen Erkenntniss daraus wenig Vortheil. Denn es sind zwar graphisch so ziemlich dieselben Zeichen, deren man sich ehedem bedient hatte, aber sie haben — nach dem Zeugniss von Tzetzes[4]) u. a. — ausser ihrer schriftlichen Gestalt absolut nichts mit den ehemals gebrauchten zu thun. Bis in das 18. Jahrhundert hinein wurden die letzteren in den Gesangbüchern angewendet, freilich ohne dass die Sänger sie wirklich verstanden und lesen konnten. Sie lernten ihre Gesänge aus dem Munde des Lehrers und sangen, trotz ihrer Gesangbücher und Noten, nur nach

---

[1]) Der Orientkenner Guys sagt in seinem *Voyage litteraire de la Grece*, Paris 1771, Bd. II S. 68 ausdrücklich: *Je ne fais aucune distinction entre la Musique Grecque et la Turque, puisqu'elle est aujourd'hui la même dans le pays dont je parle, et que les Arts, les instruments sont communs entre les deux peuples qui l'habitent.*

[2]) Man betrachte hierzu gleich die ersten Stücke auf S. CXXVII. mit ihrer Tonleiter *c des e f g as h*, oder das Andante S. CXXXVI mit der Tonleiter *H c d es fis g a*, oder S. CXXXIX mit *c d e f g as a b h c d*, S. CXLI mit *c d es e f fis g a b h c d* u. s. w., sowie die durchgehenden übermässigen Sekunden-Sprünge wie *h as, fis es* u. dgl., die alle in der mittelalterlichen Kirchenmusik unerhört sind.

[3]) Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. Paris 1877, Préface p. VII.

[4]) A. a. O., S. 8.

dem Gehör und nach mündlicher Ueberlieferung. Aus diesem Grunde setzte die Kirchensynode von Constantinopel 1818 eine Kommission ein, die ein neues Notierungs-System durch Auswahl von 20 aus den 64 älteren Tonzeichen feststellte, die aber grösstentheils eine ganz andere Bedeutung erhielten. Die modernen griechischen Gesangbücher lassen sich also, trotz ihrer scheinbar gleichen äusseren Beschaffenheit, zu einer unmittelbaren Vergleichung mit den alten nicht verwenden. Diese moderne Tonschrift ist uns durch die vortreffliche Darstellung von Bourgault-Ducoudray[1]) leicht zugänglich. Wenn auch der Grundstock des alten Systemes in dem neuen festgehalten worden ist, so ist doch die grösste Zahl der alten Zeichen in Wegfall gekommen oder ihre Bedeutung willkürlich geändert, und dafür sind — gerade so wie in den Melodien selber — neue Elemente von fremder Art in reichlicher Anzahl eingedrungen.

Die Kenntniss der alten Tonschrift ist also in Griechenland schon längst untergegangen. Sie erlosch, ursprünglich und noch im 15. Jahrhundert allgemein verbreitet, naturgemäss allmählich. Es ist für die folgenden Untersuchungen von einiger Wichtigkeit festzustellen, dass dieses Erlöschen der Kenntniss der mittelalterlichen Tonschrift bei den Griechen schon bald nach Ablauf des Mittelalters eingetreten sein muss. Denn schon 1647 berichtet Jacob Goar[2]), dass die Griechen nur selten aus Büchern singen und noch seltener den Gesang mittelst aufgezeichneter Musiknoten lehren; sie lernten vielmehr ihre Gesänge durch mündliche Ueberlieferung und wurden bei offizieller Ausführung derselben durch das Souffliren eines Dienstthuenden und die Cheironomie des Vorsängers unterstützt. Auch Doni bezeugt 1640 in seiner *Dissertatio de musica*[3]) den Mangel der damaligen Griechen an Kenntniss ihrer Tonschrift, weswegen er auch seinen *Discorso all' Eminent. Sig. Card. Barberino del conservare la Salmodia de' Greci recandola nella nostra intavolatura*[4]) abfasste. Dassselbe geht auch aus den Musik-Handschriften dieser Zeit selbst hervor; denn man erkennt deutlich, dass die Schreiber die Zeichen ganz mechanisch und ohne jegliches Verständniss für ihre Bedeutung von den älteren Vorlagen kopirten, sodass die Zeichen oft ganz anders stehen, als sie sollten. Dass man sich überhaupt der schriftlichen Bezeichnung der Töne damals ganz überhob, versichert auch der Ruthene Zialowski, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts einen Traktat über die griechische Kirche geschrieben hat: Sie haben — so sagt er — eine (von der abendländischen) ganz verschiedene Art zu singen, die zwar über dem Texte mit bestimmten Charakteren bezeichnet ist, aber der Lehrer lehrt sie nur mit Fingerbewegung oder unter Zuhilfenahme irgend eines geeigneten Instrumentes.[5])

Aus den Zeiten des Mittelalters besassen bis vor kurzem die griechischen Sänger eine Art von Grammatik der alten Tonzeichen mit knappen Erklärungen ihrer Bedeutung, die sogenannte *Papadike*[6]). Immer und immer wieder wurde dies Lehrbuch aufs neue

[1]) A. a. O.

[2]) *Euchologium graecum.* Paris 1647 p. 349. Vgl. Neumen-Studien Bd. I S. 34.

[3]) S. 272, vgl. auch Neumen-Studien Bd. I S. 13 f. und Schafhaeutl a. a. O. S. 160 ff.

[4]) S. besonders Opp. Tom. II p. 161.

[5]) *Eustratii Johannidis Zialowski Rutheni Brevis delineatio ecclesiae orientalis graecae, nunquam antehac, nunc vero cum notis evulgata a Wolffgango Gundlingio. Noribergae 1681, p. 163: „Habent et alium longe diversum cantandi modum characteribus certis super textum notatum, quos ille qui discentes domi, vel in schola privatim (non vero in Ecclesia) instruendo digito, vel instrumento aliquo apto, demonstrat.“*

[6]) *πάππα und δίκη*, Vorschriften für den Priester (Popen).

abgeschrieben. Es giebt derartige Abschriften, die noch im 18. Jahrhundert angefertigt worden sind; ich besitze selbst eine solche aus den Jahren 1744—1756 von der Hand des Manuel Muntraki. Bei diesen Neu-Abschriften zeigt sich aufs deutlichste, dass die Abschreiber nicht auch nur von der geringsten Kenntniss des Inhaltes geleitet wurden. Jene Erklärungen der Papadike sind aber auch so überaus knapp, zuweilen sogar räthselhaft und unzureichend, dass sie ohne mündliche Nachhilfe dem gewöhnlichen Sänger gar nichts genützt haben werden. Wir werden diese *Papadiken* noch genauer kennen lernen.

Die mündliche Ueberlieferung war also auch für das Verständniss der *Papadike* unbedingt erforderlich, und da die Tradition in Verfall gerieth, konnte die *Papadike,* der letzte feste Anhalt für die Kenntniss der alten Musik, der einzige handgreifliche Punkt im ganzen System, den endgiltigen Verfall der ganzen Musiklehre nicht mehr aufhalten. Der letzte Praktiker, der wenigstens einige tiefere Kenntnisse von der Theorie der byzantinischen Musik besass, scheint Dom Gebraïl (Gabriel), ein Sänger an der griechischen Patriarchalkirche in Rosette, am Ende des 18. Jahrhunderts gewesen zu sein. Er war der Lehrer Villoteau's bei seinen Studien über den neugriechischen Gesang, die er in der Gefolgschaft der Expedition Napoleons 1799 nach Egypten anstellte. Aber erst nach dreimonatigem Suchen war es Villoteau gelungen, diesen einzigen brauchbaren Lehrer des griechischen Gesanges unter den Priestern der griechischen Kirche zu finden. Er berichtet ausführlich, was ihm die egyptisch-griechischen Papas auf seine Fragen, ob sie denn nicht geschriebene Bücher besässen, an deren Noten sie sich zu halten hätten, erwiderten. Sie hätten wohl dergleichen — in der That fand sich jedoch nur ein einziges Privatexemplar einer *Papadike* im Bereiche des betreffenden Klosters! — aber sie fügten hinzu: *qu' un chantre habile ne se bornait jamais à cela, que même il lui suffisait de connaître le ton (die Tonart) lequel il fallait chanter, pour en composer sur-le-champ la mélodie.* Sein Lehrer Gebraïl war ein wirklich durchgebildeter Musiker in seiner Art, aber öfters sieht sich Villoteau trotzdem veranlasst, darauf hinzuweisen, dass die Kenntniss des griechischen Gesanges geschwunden sei. *Nous avons peine à croire même qu'il y ait personne, soit en Grèce, soit ailleurs, qui les (règles de cette musique) conçoive parfaitement,* bemerkt er S. 394, denn *les musiciens grecs modernes n'ont pas la moindre idée de la methode* u. s. w.

Dass es um die Kenntniss und theoretische Bildung der griechischen Musiker zur selben Zeit in anderen Ländern nicht besser stand, bezeugt ausdrücklich Franz Joseph Sulzer in seiner Geschichte des transalpinischen Daciens[1]), und sein Zeugniss wiegt so schwer als das Villoteau's, da er sich mit der griechischen Musik bis in die Kleinigkeiten hinein wohl vertraut gemacht hat. Er berichtet: „Wenn ich aber (den Geschmack bey Seite gesetzt) noch einmal sagen soll, wie weit sich die Fertigkeit der heutigen Griechen sowohl als der Türken in der musikalischen Setzkunst erstrecke, so kann man mir auf mein Wort glauben, dass beyde heut zu Tage von dieser grossen Kunst wenig oder gar nichts mehr verstehen." — „Hätten die heutigen Griechen ihre Rhytmos und Takte oder das Zeitmass des Gesanges, wie sie es selbst eingeständig sind, nicht verlohren . . . und verstünden sie auch nur alle die Zeichen, die sie annoch haben, recht und vollkommen; so ist nicht zu läugnen, dass man sehr viele und schwere Gedanken

[1]) Wien 1781 S. 499.

darmit ausdrücken würde[1]). — „Man würde den heutigen Griechen bei weitem zu viel Ehre erweisen, wenn man sich einbilden sollte, dass sogar die geschicktesten Musikkenner unter ihnen auch nur den zehnten Theil dieser (ihrer) Zeichen verstünden“[2]). — „Im übrigen räumen die grössten Meister in dieser musikalischen Zeichenkunst ein, dass in dieser Abtheilung der Töne (in *Pneumata* und *Somata)* noch mehr Bedeutung verborgen gelegen habe, die aber für die neueren Griechen völlig ins Vergessen gekommen sey“[3]). So und ähnlich spricht sich Sulzer des öfteren über die „Mangelhaftigkeit ihrer Zeichen,“ „ihre Unerfahrenheit in denselben“ und darüber aus, dass an ein Verständniss der traditionellen Tonschrift bei den Griechen seiner Zeit nicht im entferntesten mehr zu denken ist.

Seitdem ist es nicht besser, sondern schlechter geworden. Die alt-überlieferte Tonschrift ist durch eine neu-kombinirte ersetzt und damit selbst der Rest von Tradition, der sich noch an sie knüpfte, vernichtet. Bourgault-Ducoudray giebt uns[4]) von dem gegenwärtigen Zustande der griechischen Musik in Griechenland selbst folgende wenig schmeichelhafte Schilderung: *Rien de misérable, rien de barbare, rien de répugnant pour une oreille européenne, comme le chant qu'on entend dans les églises orientales. Ces intervalles autres que le ton et le demi-ton, qui sont la plupart du temps autant de notes fausses, ces voix chevrosantes, ce chant nasal, ce monotone, cet insipide, cet impitoyable Ison qui fait à une mélodie expressive l'effet d'une broche passée au travers d'un corps humain: l'ordre des choses esthétiques, que l'est le mal de mer dans l'ordre des choses physiologiques. N'y a-t-il donc rien dans la musique ecclesiastique? Assurément, si: il y a beaucoup de phrases très-expressives et de melodies heureuses. Mais ces bonnes choses sont trahies, meurtries, defigurées par la plus navrante exécution. Tout ce qu'on peut attendre de chantres ignorants, assistés d'enfants criards, est atteint et même dépassé. Cela tient à plusieurs raisons. Les principes traditionnels de chant sont vicieux. Très-souvent l'éducation musicale manque; quand elle existe, le resultat est à peu près le même, car la théorie n'est pas fixée, et c'est la théorie la plus compliquée du monde.*

Fügen wir hierzu noch das Zeugniss eines Griechen selbst, des schon erwähnten Joh. Tzetzes[5]): „Schon am Anfang des vorigen (18.) Jahrhunderts verstanden selbst die griechischen Sänger sehr wenig von der erwähnten Semantik und noch weniger von der Theorie der Musik. Sie vermochten nur traditionell zu singen, ohne sich Rechenschaft darüber geben zu können.“ Wilhelm Christ und Schafhaeutl fussten — so sagt er dann weiterhin — nur auf Schriften griechischer Sänger der neuesten Zeit. „Diese Schriften besprechen nur das obenerwähnte neugebildete Notirungssystem, während sie von dem älteren gar keine Erwähnung machen. Da aber die Verfasser dieser griechischen Schriften nur Leute von oberflächlicher Bildung sind und keinen Begriff von der Theorie der Musik haben, so konnte man wegen des unmethodischen, oberflächlichen, nicht übereinstimmenden Inhalts ihrer Schriften zu keinem richtigen Resultat gelangen. Das Wenige nämlich, was sie durch die Tradition erhalten und in ihre Schriften aufgenommen haben, ist ihnen selbst unverständlich und ohne die geschichtliche Erforschung des Gegenstandes, auf welche Prof. Dr. Christ mit Recht hinwies, würde auch das bis

[1]) S. 498. — [2]) S. 462. — [3]) S. 463. — [4]) a. a. O. S. 5 f. — [5]) a. a. O. S. 8 f.

heute Erhaltene den Griechen nicht minder wie den Nichtgriechen unverständlich sein.“

Diese Zeugnisse kann ich aus meinen eigenen Erfahrungen mit griechischen Priestern nur bestätigen. Sie können uns nichts mehr lehren. Man sieht also, dass es ganz irrig ist, wenn einer unsrer besten Paläographen sagt, er könne auf eine Erklärung des byzantinischen Tonschriftensystemes nicht eingehen, weil das Fragen der schwierigsten Art seien die überhaupt wohl kaum Jemand in genügender Weise zu beantworten versteht; wer sie lösen wollte, würde sich zunächst einem griechischen Priester in Lehre zu geben haben, der ihn gründlich in diese Notenschrift einführen müsste, die noch heute bei den vielgerühmten griechischen Gesängen der orthodoxen Kirche Anwendung findet.“ Es würde — das dürfte wohl nunmehr festgestellt sein — zu gar nichts führen, sich einem griechischen Priester in die Lehre zu geben, als zu Zeitverschwendung, Kosten und einer argen Enttäuschung. Christ und Tzetzes haben vielmehr allein Recht mit ihrer Forderung einer selbständigen wissenschaftlichen und geschichtlichen Erforschung des schwierigen Gegenstandes. Bevor wir uns dieser zuwenden, wird es gut sein, einen Blick auf die bibliographischen Hilfsmittel zu derartiger Forschung und die Ergebnisse derjenigen zu werfen, welche sich mit diesem Stoffe bereits forschend abgegeben haben.

## Zweites Kapitel.

### Die Schriften über byzantinische Notationen.

Dass zu Forschungen über die byzantinische Musik und ihre Schrift eine gründliche Kenntniss der altgriechischen wie mittelalterlichen abendländischen Musik und Musiktheorie gehört, scheint sich von selbst zu verstehen. Indessen sind garnicht selten derartige Forschungen ohne diese musikwissenschaftlichen Vorbedingungen unternommen worden, über deren Fehlschlagen oder Irreführung man sich billiger Weise nicht wundern wird. Anderseits betrachtete man bis zu unsrer Zeit hin die byzantinische Musik und Tonschrift nur zu oft als eine Curiosität, von der man zur Befriedigung der Neugier und zur Belebung seines eignen Buches eine kurze Probe oder einige flüchtige Bemerkungen gab, ohne auch nur die Absicht zu haben, tiefer in den Stoff einzudringen.

Der letzteren Art ist gleich das erste gedruckte Werk, das der byzantinischen Tonschrift Erwähnung thut: Martin Crusius, Turco-Graecia, Basel 1584. Im zweiten Buche Seite 197 theilt er einen Brief von Stephan Gerlach, der 1575 als Gesandtschaftsprediger sich in Constantinopel befand, mit, worin auch von den Tonzeichen der Griechen die Rede ist: *in musicis libris notulas nostras non habent, sed certa quaedam signa* (folgen einige Zeichen) *et quibus vocem variare noverunt.* Ungleich wichtiger ist die Notiz von dem dudelsackartigen Aushalten einzelner Töne durch den einen Sänger, während der andere die Melodie singt, worauf ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

Weit bedeutsamer sind die Nachrichten, die uns aus der Briefsammlung des Erycus Puteanus entgegentreten und die in dem Druckwerke *Eryci Puteani Epistolarum Fercula secunda, Hannoviae 1603, Epist. XXXI* S. 58 ff. enthalten sind. Hier wird unter Beibringung der Zeichen vornehmlich deren Cheironomie ausführlich und anschaulich besprochen, was um so beachtenswerther ist, als wir gerade über dieses interessante Kapitel bei den Griechen des Mittelalters nur spärlich unterrichtet sind[1]). Mit Hilfe dieser Nachrichten wird es uns möglich, das Gebiet klarer zu beleuchten. Die Besprechung der tonlichen Bedeutung der Zeichen aber hält sich nur an der Oberfläche und trägt zur Klärung dieser Frage gar nichts bei.

Ganz gelegentlich werden, ohne irgend ein Wort der Erklärung, Namen und Zeichen der griechischen Musik in willkürlicher Auswahl aufgeführt in dem Werke Jani Rutgersii *Variarum lectionum libri sex (ad Gustavum II Suecorum etc. Regem),* Lugduni Batav. 1618, Seite 132. Seine Gewährsmänner vom Berge Athos, welche *quaesiti de*

---

[1]) Vgl. Neumen-Studien, Bd. I, Kap. 2.

*hodierna Graecorum Musica, has eius notas depingebant,* scheinen mit ihrer eigenen Tonschrift herzlich wenig bekannt gewesen zu sein, denn kaum einer von den aufgezählten 15 Namen hat sein richtiges ihm zukommendes Zeichen.

Ein ganzes langes Kapitel widmet der Darstellung des neugriechischen Tonzeichensystems Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni,* Romae 1650, Tom I. Cap. VII, p. 72—79. Er fusst dabei auf den in der *Ecclesia graecanica* gebrauchten Büchern, die *partim vulgari greca, partim literali lingua* von Johannes Kucuzela, Chrysaphes, Naziz u. a. verfasst worden seien. In Wirklichkeit ist seine Darstellung nichts als eine sklavische lateinische Uebersetzung der alten Papadike, auf die wir später eingehend zurückkommen werden. Kircher versucht auch die Uebertragung der griechischen Zeichen in die abendländische Tonschrift der Mensural-Notation. Niemand wird an der Hand seiner Darlegungen einen klaren Einblick in diese eigenartige Lehre gewonnen, mancher aber die Ueberzeugung mit davon getragen haben, dass Kircher die Sache, die er vortrug, selbst nicht beherrschte. Trotzdem muss man Kircher als den ersten abendländischen Gelehrten bezeichnen, der sich etwas eingehender mit diesem verwickelten Zeichensystem beschäftigt hat.

Einiges Wenige bietet zu unserem Stoffe auch *Eustratii Johannidis Zialowski Rutheni Brevis delineatio Ecclesiae orientalis graecae, nunquam antehac, nunc vero cum notis evulgata a Wolffgango Gundlingio, Eccles. ad D. Laurentii Noribergae Ministro,* Nürnberg 1681, S. 162—164. Auffällig ist die hier erscheinende Behauptung, dass die griechische Musik der damaligen Zeit mehrstimmig sei: *Musicam vocalem — instrumentalem enim nullo modo in Eccelsia patiuntur — 6. 8. 12. 16. vocum in usu diebus festis et solennitatibus habent.* Die andere Nachricht, dass die Lehrer beim Unterrichte sich nur der Cheironomie und eines Musikinstrumentes, nicht aber der Tonzeichen bedienten, wurde bereits oben erwähnt, wobei der Herausgeber noch auf *Furer's Descriptio terrae sanctae* hinweist, wo es heisst: „Sie (die griechischen Kirchensänger) gebrauchen im Singen viel anderer Melodeien, als die Lateiner, sonderlich bei ihren geistlichen *hymnis* und Liedern; haben auch andere als bei uns gewöhnliche Noten und *Characteres,* mit welchen die Zeilen ober der Schrift als mit Accenten bezeichnet, und kann auch derjenige, der den Chor regieret, im Singen die Melodei aus den Accenten andeuten, welches lustig zu sehen ist." (Cheironomie).

Wichtigere Dienste leistet dem Forscher über unseren Gegenstand das *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis* von Du Cange, Lyon 1688[1]) durch die Auszüge, die es aus dem *Βιβλίον ἁγιοπολίτης* nach einer Pariser Handschrift, unter die einzelnen Schlagwörter vertheilt, beibringt. Später hat Vincent ebenfalls diesem Büchlein seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet in den *Notices et extraits de Manuscrits de la bibliotheque du Roi,* Tom. XVI., 2ᶜ part., (Paris 1847) p. 259, freilich ohne über die Musikzeichen irgend welche Aufklärung zu beabsichtigen.

[1]) Die Neuausgabe mit den Supplementen von Charpentier, Henschel, Diefenbach von L. Favre, Niort 1882—1888 thut nichts wesentlich Neues hinzu. Die neuen Lexika der griechischen mittelalterlichen Sprache, wie namentlich das *Greek Lexicon of the roman and byzantine Periods* (146 v. bis 1100 n. Chr.) von E. A. Sophocles, Boston 1870, New-York und Leipzig 1888, lassen auffallender Weise die Musik nahezu unberücksichtigt.

Auch die *Palaeographia graeca* von Montfaucon, Paris 1701, muss hier wegen einigen Quellenmateriales oder wenigstens Beobachtungsstoffes genannt werden, das daselbst S. 229, 260, 357, vgl. S. 214, 231 ff., 514 in mehreren Facsimilia aus mittelalterlichen Handschriften praktisch-musikalischer Natur und von verschiedenen Zeiten beigebracht wird. Spätere Paläographen sind diesem Beispiele gefolgt, wie N. de Wailly 1838 und Gardthausen, Griech. Paläographie 1880 S. 139 f., 291 f..

Reichlicher fliessen die Quellen gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Vor allem ist hier zu nennen das klassische Werk der Geschichte des abendländischen liturgischen Gesanges vom Fürstabt Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra potissimum*, St. Blasien 1774, worin Bd. II S. 5—20 eine ziemlich ergiebige Uebersicht über die mittelalterlichen Meloden der griechischen Kirche und 11 Tafeln Facsimilia aus Musikhandschriften verschiedener Jahrhunderte gegeben werden. Dabei findet sich auch die vollständige Wiedergabe einer alten Papadike, nochmals wiedergegeben *Scriptores* III 397.

Was Charles Burney in seiner grossen und vortrefflichen Musikgeschichte, *General history of music*, London 1776—89, Bd. V 2, S. 46 ff. über die byzantinische Musik und Tonschrift bringt, ist weder quantitativ noch qualitativ bedeutend. Aber gleichzeitig und bald danach erschienen zwei Werke, die mehr Licht in die Sache brachten.

Franz Joseph Sulzer[1]), Auditeur in der österreichischen Armee (beim Cavallerie-Regiment Savoyen in Wien), hat uns als Frucht seines vieljährigen Aufenthaltes in der Wallachei ein vortreffliches dreibändiges Werk hinterlassen: Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Moldau und Bessarabiens, 3 Bände (Wien 1781 und 1783). Der ganze grosse Abschnitt VI des zweiten Bandes (S. 430 bis 547) handelt von der „Theorie der türkischen und griechischen Tonkunst", und eine besonders eingehende Darstellung findet hier S. 454—496 die neugriechische Tonschrift. Auch er fusst dabei auf der Papadike, und auch seine Beschreibung erweist sich bei näherem Zusehen als eine blosse Uebertragung einer solchen, und zwar aus moderner Zeit, ins Deutsche. Er thut nichts oder wenig Eigenes hinzu, und man findet ihn fast nach jedem grösseren Absatz in Sorge, ob der Leser wohl auch verstehen könne, was er liest. Er hatte offenbar die Sache selber nur halb verstanden und entschuldigt sich damit, dass die Griechen auch nicht mehr wüssten[2]). Wollte man an der Hand dessen,

[1]) Nicht identisch mit dem gleichzeitigen Aesthetiker und Verfasser der Allgemeinen Theorie der Schönen Künste, Joh. George Sulzer. Ein anderer Reisebeschreiber, Guys, kommt in seinem bereits oben erwähnten zweibändigen Werke *Voyage litteraire de la Grece ou Lettres sur les Greces anciens et modernes*, Paris 1771, 2. Aufl. 1776, zwar mehrfach (I. 131 ff., II. 68 ff.) auf die Musik der Griechen zu sprechen, berichtet aber nichts über ihre Kirchenmusik. Einen Auszug daraus rückte De la Borde in seinen *Essai sur la Musique*, Paris 1780, Bd. I. S. 426 ff., ein. Uebersetzung: Leipzig 1772. Ebenfalls nur von weltlicher Musik der modernen Griechen spricht das Reisewerk von J. L. S. Bartholdy, *Bruchstücke zur näheren Kenntniss des heutigen Griechenlands*, Berlin 1805 (S. 286 ff., 366 ff.). — Andere Reisewerke mit musikalischen Nachrichten ohne Belang gerade für unsere Aufgabe seien hier wenigstens genannt, um Anderen die überflüssige Mühe des Nachsehens zu ersparen: J. A. Uckert, Gemälde von Griechenland, Berlin 1810—12. J. Hobhouse, *A Journey through Albania and other provinces of Turkey etc.*, London 1813. — Edward Dodwell, *Classical and Topographical tour through Grece*, London 1819; Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople etc.*, Paris 1820. — Leop. Schefer, Ueber die Musik der Neugriechen nebst einigen ihrer Melodien, im »Taschenbuch zum geselligen Vergnügen«, Leipzig 1823. — W. B. Mönnich, Proben aus einer Geschichte des Feldzuges des Philhellenen-Bataillons, im »Morgenblatt« 1825 S. 1189.

[2]) Vergl. oben S. 21 f.

was Sulzer zur Entzifferung der griechischen Tonschrift beibringt, nun an die Uebertragung der alten byzantinischen Denkmäler herangehen, so würde man schon bei der ersten Zeile stecken bleiben. Immerhin aber hat Sulzer doch die elementaren Grundlagen, auf denen sich das Tonzeichen-System aufbaut, mit grossem Verständniss freigelegt.

Nur ein Auszug aus Sulzer's Darlegungen ist das, was Joh. Nic. Forkel in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik, Leipzig 1788, Band I S. 443—451, bietet. Was er im II. Bande S. 322 ff. und 350 ff. beibringt, bezieht sich auf die Komponisten der mittelalterlich-griechischen Musik. Auf Tafel 5 bringt er dort auch zwei Facsimilia aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, Gerbert's De cantu entnommen.

Die bisher wichtigste Abhandlung über die neugriechische Tonschrift findet sich in dem grossen Sammelwerke *Description de l'Égypte,* das durch Napoleons Expedition nach Aegypten im Jahre 1799 veranlasst wurde. Im 14. Bande hat hier Villoteau eine höchst beachtenswerthe und ausführliche Beschreibung alles dessen, was er von der Musik der Völkerschaften in Aegypten bei seinem Aufenthalte daselbst erlangen konnte, gegeben. Erschienen 1808 wurde dieser Theil 1826 von C. L. F. Panckoucke neu herausgegeben. Auf nicht weniger als über 100 Seiten behandelt Villoteau die moderne griechische Musik. Auch er stützt sich, wie Sulzer, auf den mündlichen Unterricht bei einem griechischen Kirchensänger an der Hand der Papadiken, und auch hier haben wir, wie dort, nur eine Uebersetzung derselben, die aber Villoteau offenbar ebensowenig völlig verstehen konnte, als Sulzer. Auch er klagt, wie wir schon gesehen haben, über Mangel der Griechen an Kenntniss ihrer eigenen Tonschrift, sodass trotz der breiten Ausführungen, durch die sich die von ihm wiedergegebene Papadike vor allen ihres Gleichen hervorthut, doch seine Entzifferungen zum grössten Theile konfus sind. Dass trotzdem Villoteau's reiches Material erheblichen Werthes ist, bedarf wohl kaum einer besonderen Versicherung. Was seitdem über diese Tonschrift geschrieben worden ist, kommt namentlich in Bezug auf die ältere Zeit gar nicht in Betracht. Wenige Jahre nach dem Erscheinen von Villoteau's Abhandlung trat die schon besprochene Reform der griechischen Tonschrift ein, und damit war der letzte Rest von Kenntnissen der älteren Tonschrift, der sich etwa noch sehr vereinzelt unter den griechischen Praktikern erhalten haben mochte, endgiltig hinweg gefegt. Von abendländischen Gelehrten aber hat sich, wenigstens mit nur einigermassen fruchtbarem Ergebnisse, keiner wieder an den entlegenen Stoff herangewagt.

Das Werk, das von der Reform der griechischen Tonschrift die verlässlichste Kunde giebt, ist von Chrysanthos und betitelt sich *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸν θεορητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Constantinopel (Paris) 1821.* Auf ihm fussen mehr oder weniger alle modernen griechischen Werke über und zur Kirchenmusik, wie z. B. das *Δόκιμον ἐκκλησιάστικον μέλων ὑπὸ Χριστοδούλου Γεωργιαδου Κεσσανιέως, Athen 1856; das Αναστασιματαριον νεον τονισθεν το πρωτον ὑπο Πετρου Λαμπαδαριου του Πελοποννήσου . . . . ὑπο Z. A. Ζαφειροπολου, Athen 1853* u. a. moderne Ausgaben griechischer Kirchengesänge. Hierbei möge auch das Lexikon von *Φιλοξενος* Erwähnung finden: *Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Constantinopel 1868,* das freilich nur bis zum Buchstaben M vorgeschritten ist und, wenn es auch nicht ohne Verdienst ist, doch nur mit Vorsicht zu benützen ist.

Die abendländischen Gelehrten des 19. Jahrhunderts begnügten sich entweder, das bis und durch Villoteau zusammengebrachte Material in meist verkürzter, selten hier und

da ein wenig ergänzender Form wiederzugeben und mit gewöhnlich unfruchtbaren Spekulationen zu begleiten, oder aber sie wandten sich den mehr philologisch bedeutsamen Dingen zu.

In erstere Kategorie schlagen die Angaben der Lexicisten und der Verfasser von Musikgeschichten, wie Lichtenthal (Dizionario e Bibliografia della Musica, Milano 1836, Bd. I. S. 317 ff.), Fétis (Histoire générale de la Musique, Paris 1874, Bd. IV. S 10—56) und H. Riemann (Musik-Lexikon, Leipzig 1900, S. 168), sowie die Hypothese, die Fétis in der Vorrede (Resumé philosophique de l'histoire de la musique) zu seiner *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1835, aufstellte und die Kiesewetter mit seinem Werke „Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik", Leipzig 1838, wiederlegte. Ausser der verwegenen Behauptung von Fétis, dass die byzantinischen Tonzeichen von den Kopten stammen sollen und nichts anderes seien, als ein Niederschlag der altägyptischen demotischen Schriftzeichen, die er übrigens wunderbarer Weise in der Histoire générale 1869, Bd. I. Cap. 6 (S. 295 ff.) wiederholt[1]), erfährt man aus beiden Schriften gar nichts Neues von Belang zu unserem Gegenstand. Ich habe Grund zu glauben, dass auch die ungedruckt gebliebene, aber anscheinend vollendete „Darstellung der Musik und der musikalischen Kenntnisse der Neugriechen nach Villoteau und Chrysanthos, zum Theil nach anderen Quellen" von Kiesewetter uns nicht weiter gefördert haben würde. Zur selben Klasse gehören auch die Spekulationen über die byzantinische Tonschrift in Rowbotham's *History of Music*, London 1885—87, Bd. III S. 230 ff. Die Vergleichung, die hier mit den abendländischen, besonders den fränkischen Neumen angestellt wird, gehört in das Gebiet der Phantasie; die Probe einer Entzifferung, die sich S. 241 findet, ist, der Musikgeschichte des Fétis entnommen, gar nicht byzantinisch, sondern modern-griechisch.

Weit bedeutender sind die philologischen Versuche, dieses neue Gebiet in den Dienst der metrischen und Alterthums-Forschung zu stellen. Die wichtigsten Ergebnisse auf diesem Felde bieten: das Werk des Cardinals J. B. Pitra, *Hymnographie de l'Eglise grecque*, Rom 1867, worin nachgewiesen wird, dass die Hymnen der byzantinischen Kirche regelrechte, rhythmisch und periodisch gebaute Verse seien, nicht mit einer den alten dramatischen Dichtungen nachgebildeten Prosodie, sondern mit einfacher Silbenzählung, — und ferner die „Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner" von Wilhelm Christ „Ueber die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griech. Poesie des Mittelalters" und „Ueber die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der byzantinischen Musik" in den Sitzungsberichten der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften zu München, Bd. II (1870) S. 75 ff. und 237 ff., und besonders seine *Anthologia graeca carminum Christianorum, adornaverunt W. Christ et M. Paranikas*, Leipzig 1871. Auf Grund einer guten Kenntniss der einschlägigen Litteratur alter und neuer Zeit giebt Christ einen Ueberblick über die byzantinischen Melodien, die verschiedenen Gesangbücher der griechischen Kirche, den rhythmischen Bau der byzantinischen Gesänge, das Tonsystem und die Ton-

[1]) Erwähnenswerth ist, dass Fétis in der Vergleichstabelle der demotischen Schrift- und byzantinischen Tonzeichen S. 301 bei der Hälfte der letzteren den Zeichenformen nach seinen Wünschen ein wenig nachhilft. Weder *Ison*, noch *Petasthe, Dyo Kentemata, Apostroph, Aporrhoe, Kratema hyporrhoon* habe ich jemals in den hier dargestellten Schriftcharakteren in alten Handschriften gefunden.

arten der alten, mittelalterlichen und neuen Zeit und schliesslich über die Tonschrift. Dieser letzte Theil ist freilich der schwächste und beschränkt sich auf die allereinfachsten Elemente. Eine Auswahl von (neugriechichen) Kirchenmelodien und Texten mittelalterlicher Kirchendichtungen bilden den zweiten Theil dieses wichtigen Werkes, dessen zuverlässigen Inhalt die folgenden Untersuchungen als bekannt voraussetzen.

Der Zusammenhang des byzantinischen Tonsystems und der Tonarten mit der antiken Musiktheorie ist ausser von Christ noch behandelt worden von Rudolph Westphal in seiner „Griechischen Rhythmik und Harmonik" (Metrik der Griechen und Römer von Rossbach und Westphal) Leipzig 1867, S. 310 ff., und von Johannes Tzetzes, „Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche", München 1874. Letzterer, ein kleinasiatischer Grieche, wies als Erster vor allem auf die Nothwendigkeit hin, den bisher so gänzlich bei Seite geschobenen byzantinischen Musikhandschriften endlich zu ihrem Rechte auf Beachtung zu verhelfen und versprach — wie wir oben sahen — eine zukünftige gründliche Aufklärung der byzantischen Tonschrift, die aber ausgeblieben ist. Hier beschränkt er sich darauf, vornehmlich auf Grund einer eingehenden Kenntniss der Harmonik des Bryennius, das byzantinische Tonsystem einer scharfsinnigen Kritik zu unterziehen und dessen Beziehungen zur antiken Theorie blosszulegen. Obgleich die positiven Resultate gerade für seine ausgesprochene Absicht nicht allzu gross sind, ist die Kenntniss des Werkchens doch wegen seiner vielen anregenden und neuen Gedanken mit Auszeichnung zu nennen. Zu erwähnen ist auch sein Aufsatz *Περὶ τῆς κατὰ μεσαίωνα ἱερᾶς μουσικῆς im Παρνασσός* Bd. VI (1882) S. 550 ff. Denselben Zusammenhang der byzantinischen Theorie und der Tonarten mit der Antike behandelt auch Hugo Riemann's Aufsatz „Ueber die *Μαρτυρίαι* der byzantinischen liturgischen Notation, ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Kirchentöne aus den altgriechischen Oktavengattungen in den Sitzungsberichten der philosoph.-philolog. Klasse der Kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften 1882, Bd. II Heft 1, sowie H. Reimann's Abhandlung „Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik", ein verdienstliches Referat der Theorie des Manuel Bryennius in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1889 S. 322 ff., 373 ff.

Nichts von Wichtigkeit bietet uns *A Treatise on byzantine Music* von S. G Hatherley, London 1892. Der Verfasser, der in Oxford studiert hatte, ist Protopresbyter des Patriarchischen Stuhles in Constantinopel, sodass man aus dem Werke manche wichtige Aufschlüsse erwartet. Aber die von ihm geführten Untersuchungen über Tonarten, das chromatische und diatonische Geschlecht u. s. w. sind ganz modernmusikalischer Art und zielen auf zahlengemässe Berechnung der Tonverhältnisse ab. — Ein Aufsatz *Τιμοθεος ο Μιλησιος η περι της μουσικης των νεωτερων Ελληνων* in der Athenischen Zeitschrift Pandora 1871 S. 381 ff. sei der Vollständigkeit wegen hier noch erwähnt. Schafhaeutl's Abhandlung in den Monatsheften für Musik-Geschichte 1871 wurde schon oben (S. 11) besprochen, und Gardthausen's Veröffentlichung einer alten Papadike 1880 wird an ihrem Orte herangezogen werden.

Von einschlägigen Veröffentlichungen aus jüngster Zeit sind zu nennen: die Aufsätze über byzantinische Musik von Joannes Thibaut in der Tribune de S. Gervais,

oct. nov. déc. 1898, in der Byzantinischen Zeitschrift von S. Petersburg 1898 und 1899 und in den Echos d'Orient 1900; ferner die Abhandlungen von Amedée Gastoué in der Tribune de S. Gervais, janv., mars, mai 1897 und janv., mars, juin 1899 und besonders das von Dom Hugues Gaïsser, Le système musical de l'église grecque d'après la tradition, Rom 1901 nebst einem Aufsatz von ihm in der Revue bénédictine, dec. 1899.

Damit wären wohl die wichtigsten für uns in Betracht kommenden Werke genannt, die sich ganz oder theilweise mit der mittelalterlichen Tonschrift der Griechen und den damit enger verknüpften Dingen beschäftigen. Was an dieser bibliographischen Uebersicht für unsere Entzifferungszwecke noch fehlt, wird im Verlaufe unsrer Untersuchungen an seinem Orte genannt werden.

## Drittes Kapitel.

## Die Papadike von Messina.

Bereits im 7. Kapitel des ersten Theiles meiner Neumen-Studien habe ich einen kurzen Ueberblick über die verschiedenen Formen der mittelalterlichen griechischen Neumen gegeben. Dort machten wir die Bekanntschaft mit zwei Hauptformen: den früh- und spät-mittelalterlichen griechischen Neumen.

Jene erwiesen sich im wesentlichen als eine Interpunktions-Tonschrift (N.-St. I S. 69 bis 74 besprochen), was neuerdings durch Franz Praetorius (Ueber die Herkunft der hebräischen Accente, Berlin 1901) eine starke Bestätigung erfahren hat. Die späteren mittelalterlichen Neumen der Griechen aber (besprochen ebenda S. 74 f.) sind nicht blosse Lesezeichen für die Recitation, sondern wirkliche, melodische Tonschriften. Hier sind die Zeichen in erster Linie Tonzeichen, denen zwar auch Beziehungen zu der sprachlichen Beschaffenheit des Textes keineswegs fehlen und welche im Stande sind, auch der Recitation zu genügen; aber diese Beziehungen treten doch gegenüber der Bezeichnung der Tonhöhe entschieden in den Hintergrund.

Seit der Veröffentlichung des ersten Bandes der Neumen-Studien habe ich mich mit diesen spätmittelgriechischen Neumen eingehender beschäftigt und lege hier den einen Theil meiner Untersuchungen vor. Er bezieht sich auf die letzte Gestaltung derselben, wie sie seit dem 14. Jahrhundert auftritt und sich bis in das 18. Jahrhundert hinein unverändert und unverstanden erhalten hat. Zwischen dieser Tonschrift des ausgehenden und den Recitations-Neumen des frühen Mittelalters aber steht noch eine dritte, in den Handschriften seit dem 10. oder 11. Jahrhundert erscheinend, welche ich früher nur für die ursprünglichere Form der spätmittelgriechischen Neumation ansah, die sich mir aber nunmehr als eine selbstständig zu behandelnde erwiesen hat. Sie ist besonders in Süditalien im Gebrauch gewesen und war die Neumation der Basilianer-Mönche im 11.—13. Jahrhundert. In ungezählten Handschriften Siciliens, Süditaliens und besonders der *officina librorum* zu Grottaferrata bei Rom finden sich diese sehr einfachen Neumenformen, die schon äusserlich der Form nach, bei näherem Zusehen aber auch dem Wesen nach ihre Verwandtschaft mit den altgriechischen Prosodien (Accenten) deutlich erkennen lassen.

Aus diesen Neumen der Basilianer hat sich durch langsame und für uns ziemlich genau verfolgbare Uebergangsformen hindurch die spätmittelalterliche Neumation zu einer sehr komplizirten und minutiösen neuen Tonschrift entwickelt, die auch der Aufzeichnung von Instrumentalmusik vollkommen gewachsen war.

Daher schiene es eigentlich folgerichtiger, dass wir über alle diese verschiedenen Neumenschriften der chronologischen Reihe nach abhandelten. Trotzdem habe ich den umgekehrten Weg vorgezogen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil es gefahrloser ist, vom Bekannteren aus zum Unbekannten zu gehen, als umgekehrt. Ueber die früh- und mittelgriechische Neumation ist uns nämlich nichts erhalten, als die grosse Zahl der Neumenhandschriften selber. Kein Mensch hat uns sonst auch nur ein Wort über die Bedeutung dieser Zeichen überliefert, wahrscheinlich ist niemals auch nur ein Wort darüber geschrieben worden, was uns für ihre Tonbedeutung irgendwie zum Leitstern dienen könnte. Bei der spätmittelalterlichen Tonschrift aber sind wir ein wenig besser daran. Hier stehen uns nämlich als Ausgangs- und Stützpunkt die bereits genannten Papadiken zur Verfügung.

So mager und wortkarg uns auch diese Papadiken entgegentreten, so geben sie doch immerhin eine sichere Grundlage der Untersuchung ab. Vor allem aber bieten sie zu unschätzbarer Führung eine Anzahl von methodisch geordneten Musterbeispielen als Uebungen für Anfänger im Studium dieser Tonschrift dar, und ganz besonders enthalten spätere Papadiken als wichtigste und erste Uebungen eine doppelte Notation derselben Töne, durch deren Parallele auch die letzten Zweifel über die tonliche Bedeutung der elementaren Zeichen dieser eigenartigen Notation behoben werden. So geben uns die Papadiken den ersehnten Ariadnefaden für das unbekannte Labyrinth dieser uns sonst völlig fremden Tonzeichen in die Hand.

Alle Papadiken gehen offenbar auf eine einzige Quelle zurück, denn der Wortlaut stimmt im wesentlichen Kerne bei allen genau überein. Die älteste mir bekannte Papadike ist in dem Cod. graecus No. 154 der Universitätsbibliothek zu Messina enthalten, einer Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts von 79 Blättern in Kleinoktav, betitelt *Γραμματικὴ μουσική*. Sie stammt mit einer grossen Zahl von griechischen Neumenhandschriften des 7.—13. Jahrhunderts aus dem Basilianer-Kloster San Salvadore bei Messina, das 1870 aufgehoben wurde, und lautet folgendermassen:

*ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.*

*Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης τῶν ἀνιόντων καὶ κατιόντων σωμάτων καὶ πνευμάτων, καὶ πάσης χειρονομίας τε καὶ ἀκολουθίας συντεθεμένης εἰς αὐτὴν παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ποιητῶν.*

MUSIKALISCHE GRAMMATIK.

Anfang mit Gott der Zeichen der musikalischen Kunst, der auf- und absteigenden Körper und Geister (Hauche) und der ganzen Cheironomie und Akoluthie, die auf sie gebaut ist nach Massgabe der klassischen Dichter (Komponisten).

*Ἀρχὴ, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσόν ἐστι· χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, ἀλλ' ὅτι ἀριθμὸν φωνῆς οὐκ ἔχει. φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ. διὰ μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον. καὶ διὰ δὲ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος.*

Anfang, Mitte, Ende und Zusammenhalt aller Zeichen der psaltischen Kunst ist das Ison, denn ohne dieses kann der Gesang (Ton) nicht gelingen. Man nennt es aber tonlos, nicht weil es keinen Ton hätte, sondern weil es keine Tonzahl hat; (d. h.) es wird zwar gesungen, aber nicht gezählt. Für alle Ton-Gleichheit singt man das Ison, für alles Aufsteigen aber das Oligon, und für alles Absteigen den Apostrophos.

*Ψάλλονται οὖν εἰς τὴν παπαδικὴν φωναὶ δεκατέσσαρες, ἀνιοῦσαι μὲν ὀκτώ. εἰσὶ δὲ αὗται· τὸ ὀλίγον — ἡ ὀξεῖα / ἡ πετασθή ⌣ τὸ κούφισμα ⌣x τὸ πελασθόν ⌣4 τὰ δύο κεντήματα ‖ τὸ κέντημα \ καὶ ἡ ὑψηλή ∫ κατιοῦσαι δὲ ἕξ· ὁ ἀπόστροφος ⌣ οἱ δύο σύνδεσμοι ⌣⌣ ἡ ἀποῤῥοή ∫ τὸ κρατημο-υπόῤῥοον ‖4 τὸ ἐλαφ(ρ)όν ⌢ καὶ ἡ χαμιλή ⌢x*

Es werden nun gemäss der Papadike 14 Zeichen gesungen, 8 aufsteigende und zwar: Oligon (das Geringe), Oxeia (Acut, die hohe), Petasthe (von *πετασθῆναι* sich ausbreiten, weiten?), Kuphisma (die Erleichterung), Pelasthon (von *πελάζω* herablassen, niedersenken), einfaches und doppeltes Kentema (Stachel, Stösser) und die Hypsele (hochtönende). Absteigende aber sechs: Der Apostroph (deflexus), die beiden Syndesmoi (Bänder, Verbundenen), die Aporrhoe (Abfliessende), das Kratemo-hyporrhoon, das Elaphon (richtiger in anderen Handschriften *ἐλαφρόν* leicht, schnell) und die Chamile (von *χαμαί* zu Boden [abwärts] sinkend).

*Ἐξ αὐτῶν τὰ μέν εἰσι σώματα, τὰ δὲ πνεύματα. καὶ σώματα μέν εἰσι ἀνιόντα ἕξ[1])· τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθή, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθὸν καὶ τὰ δύο κεντήματα. κατιόντα δὲ δύο· ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι. Ἡ ἀποῤῥοὴ δὲ οὔτε σῶμά ἐστιν οὔτε πνεῦμα, ἀλλὰ τοῦ φάρυγγος σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἀποπτύουσα, διὸ καὶ μέλος καλεῖται.*

Von diesen sind einige Somata, die anderen Pneumata, und zwar giebt es der Somata sechs: das Oligon, die Oxeia, die Petasthe, das Kuphisma, das Pelasthon und die beiden Kentemata. Absteigende aber giebt es zwei: den Apostroph und die beiden Syndesmoi. Die Aporrhoe aber ist weder Soma noch Pneuma, sondern eine kurze Bewegung der Kehle, welche den Ton wohltönend und melodisch auswirft, weshalb es auch Melos genannt wird.

*Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα τέσσαρα, δύο ἐκ τῶν ἀνιουσῶν· τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, καὶ ἐκ τῶν κατιουσῶν· τὸ ἐλαφ(ρ)όν καὶ ἡ χαμιλή.*

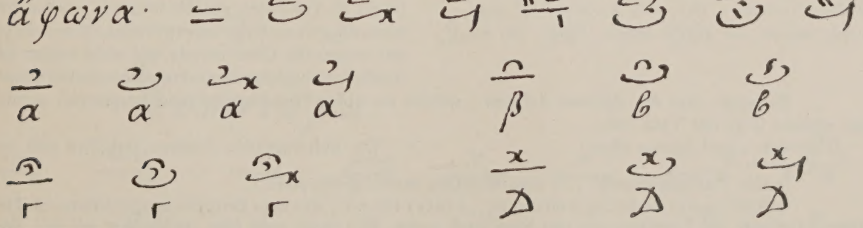
Es giebt aber der Pneumata vier, zwei davon aufsteigend: das Kentema und die Hypsele, und zwei absteigende: das Elaphron und die Chamile.

*Ἔχουσι δὲ καὶ φωνὰς οὕτως· τὸ ὀλίγον ά, ἡ ὀξεῖα ά, πετασθή ά, κούφισμα ά, τὸ πελασθὸν ά, τὰ δύο κεντήματα ά, τὸ κέντημα β′ καὶ ἡ ὑψηλή δ′. αἱ κατιοῦσαι φωναὶ· ὁ ἀπόστροφος ά, οἱ δύο σύνδεσμοι ά, ἡ ἀποῤῥοή β′, τὸ ἐλαφ(ρ)όν β′ καὶ ἡ χαμιλή δ′.*

Tonstufen aber enthalten sie in folgender Zahl: das Oligon 1, die Oxeia 1, die Petasthe 1, Kuphisma 1, das Pelasthon 1, die beiden Kentemata 1, das Kentema 2 und die Hypsele 4. Absteigende Tonstufen: der Apostroph 1, die beiden Syndesmoi 1, die Aporrhoe 2, das Elaphron 2 und die Chamile 4.

*Πρόσχες οὖν ὅτι πᾶσαι αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν καὶ κυριάζονται ὑπὸ τοῦ ἴσου οὕτως[2]).*

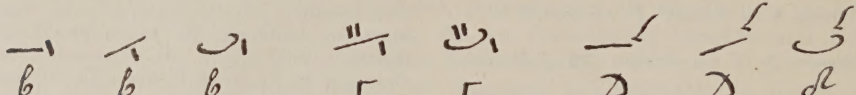
Merke nun, dass alle aufsteigenden Töne (Tonzeichen) unter die absteigenden geordnet u. andererseits wieder vom Ison beherrscht werden, wie folgt.



[1]) Hier wie später werden hinter ihren Namen die Zeichen selber wiederholt, die ich zur Erleichterung des Druckes weglasse. [2]) Die Unterschrift unter den Neumen *ἄφωνα* und die Zahlenzeichen *α, β, γ, δ* sind im Originale roth (karmin).

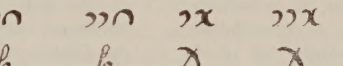
*Οὕτως ὑποτάσσονται τὰ ἀνιόντα σημάδια ὑπὸ τοῦ ἴσου καὶ ὑπὸ τῶν κατιουσῶν. Ὑποτάσσονται δὲ καὶ τὰ ἀνιόντα πνεύματα, ἤτοι τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, τὰ ἀνιόντα σώματα, τὸ ὀλίγον, τὴν ὀξείαν καὶ τὴν πετασθήν, ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν τεθῶσιν ἢ ὑποκάτω οὕτως*[1]).

So ordnen sich also die aufsteigenden Zeichen unter das Ison und unter die absteigenden Zeichen. Es beherrschen aber wieder die aufsteigenden Pneumata, nämlich Kentema und Hypsele, die aufsteigenden Somata des Oligon, der Oxeia und der Petasthe, wenn sie (die Pneumata) vor ihnen (den Somata)[2]) oder unterhalb derselben stehen.



*Ὁμοίως καὶ τὰ κατιόντα πνεύματα ὑποτάσσουσι τὰ τούτων σώματα, τὸν ἀπόστροφον λέγω καὶ τοὺς δύο συνδέσμους.*

In gleicher Weise unterwerfen sich auch die absteigenden Pneumata die Somata derselben Art, nämlich den Apostroph und die beiden Syndesmoi.



*Τὸ κρατημοϋπόρροον* *ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ ὁμαλοῦ* *καὶ γίνεται ἀργοσύνθετον οὕτως*  *ἡ ἀποῤῥοή* *ὑπὸ τοῦ πιάσματος* *καὶ γίνεται σεῖσμα οὕτως*

Das *Kratemohyporrhoon* wird dem *Homalon* untergeordnet[3]) und wird (dadurch) zum *Argosyntheton*, die *Aporrhoe* aber dem *Piasma* und wird (dadurch) zum *Seisma*.

*Εἰ[σὶ] δὲ καὶ φθοραὶ τῶν ἠχῶν αὗται· Φθορὰ τοῦ α (πρώτου)* *τοῦ β (δευτέρου)* *τοῦ γ (τρίτου)* *τοῦ δ (τετάρτου)* *τοῦ πλαγίου ά (πρώτου)*  *τοῦ πλαγ. β*  *τοῦ νενανῶ* *τοῦ πλαγ. δ* *ἡμίφωνον* *καὶ ἡμίφθορον* *. Λέγεται δὲ παρὰ τοῖς παλαιοῖς καὶ ὁ θεματισμὸς*  *φθορὰ καὶ τὸ θέμα τὸ ἁπλοῦν* *καὶ ἡ ἔναρξις*

Es sind aber die Aufhebungszeichen der Tonarten diese: das Aufhebungszeichen des 1., 2., 3. und 4. Tones, des 1., 2., 3. (*Nenano* genannten) und 4. Tones (s. die Zeichen nebenan), Halbton und Halbtons-Auflösung (s. Zeichen nebenan). Bei den Alten heisst aber auch der *Thematismos* Auflösungszeichen, ebenso wie das einfache *Thema* und die *Enarxis*.

*Τὰ δὲ μεγάλα σημάδια τὰ ἄφωνα· ἄτινα λέγονται μεγάλαι ὑποστάσεις. εἰσὶ ταῦτα διὰ μόνης τῆς χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνήν, ἄφωνα γάρ εἰσι.*

Von den grossen Zeichen, welche tonlos sind (nicht als Tonstufen gezählt werden), werden die einen die *grossen Hypostasen* genannt. Diese werden nur wegen der Cheironomie und nicht wegen der Tonhöhenbezeichnung gesetzt, denn sie sind tonlos.

Es folgen hier die »grossen Zeichen«, welche ich später wiedergeben und besprechen werde, und sodann fährt der Text fort:

*Αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ἔχουσιν οὕτως·*

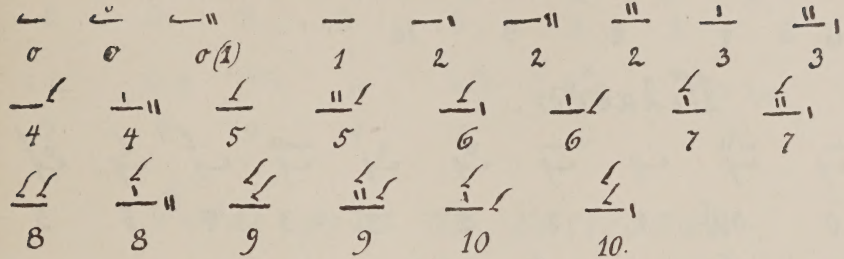
Die aufsteigenden Zeichen verhalten sich so:

[1]) Die Zahlenzeichen *β, γ, δ* sind ebenfalls im Originale roth.

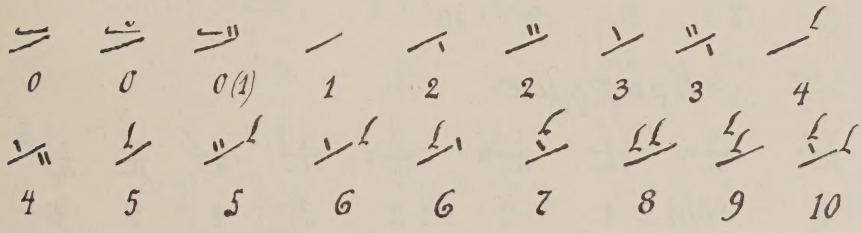
[2]) Nach unsrer modernen Auffassung: „hinter ihnen“, wie dem Beispiele zu entnehmen ist. Der Grieche rechnete bei Tonzählungen von oben nach unten, also wohl auch hier, umgekehrt wie wir, von rechts nach links. Die ganze Stelle ist ohne weitere Erklärung überhaupt nicht verständlich, ihr Sinn ergiebt sich völlig klar erst aus den späteren Tabellen und Beispielen.

[3]) Sollte eigentlich den Figuren entsprechend „übergeordnet“ heissen.

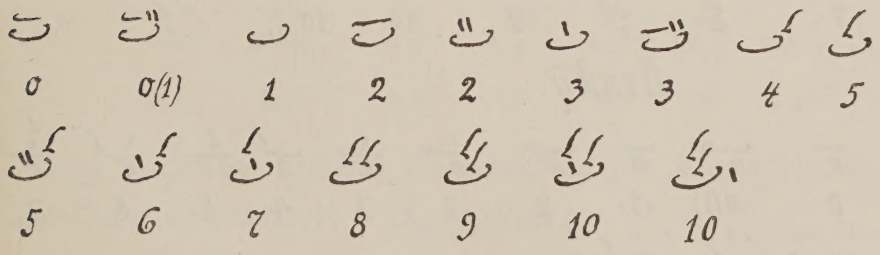
## Ἴσον μετὰ ὀλίγου·



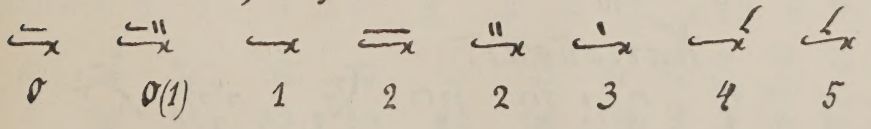

## Ὀξεῖα.

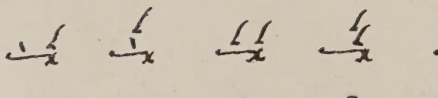



## Πεταστή.

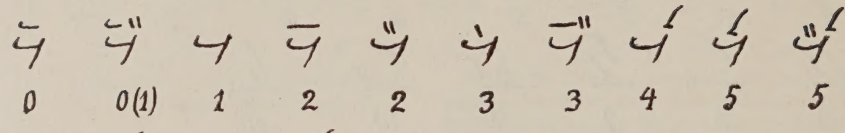



## Κουφισμα.

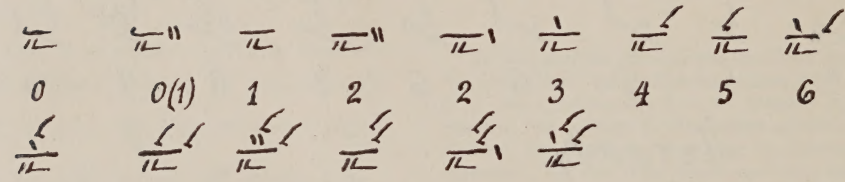




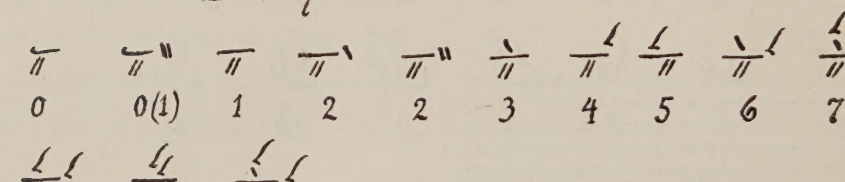

## Πελαστόν.



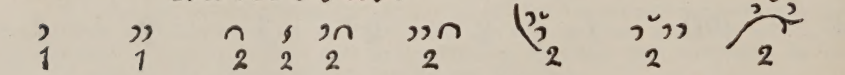

## Κράτημα.

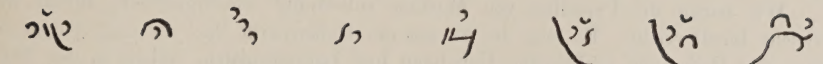


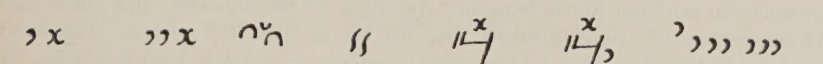

## Διπλῆ.



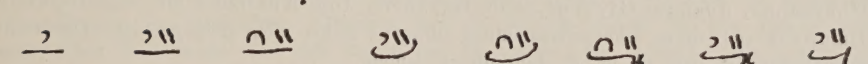

## Κατιοῦσαι.

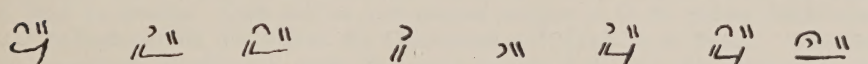


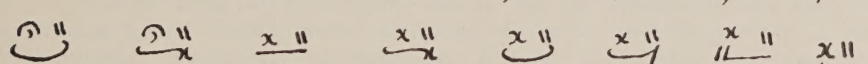

2 3 3 3 3 3 3 3

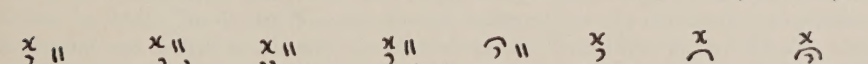

4 4 4 4 5 6 7

## Φωναὶ μετὰ τῶν κατιουσῶν.

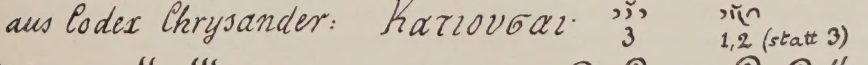

1 1,1 2,1 1,1 2,1 2,1 1,1 1,1

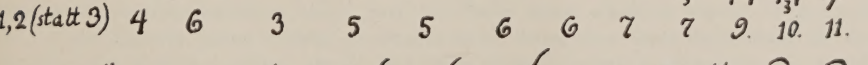

2,1 1,1 2,1 1 1,1 1,1 2,1 3,1


3,1 3,1 4,1 4,1 4,1 4,1 4,1 4,1


5,1 5,1 5,1 5,1 3,1 6 9 10

*Hierzu füge ich sogleich die einschlägigen Ergänzungen aus Codex Chrysander:* Κατιουσαι


1,2 (statt 3) 4 6 3 5 5 6 6 7 7 9 10 11


2 2,1 1,2 3,2 2,4 6,2 7,2 3(4?) 5 7 9 10

Wir haben die Papadike von Messina vollständig wiedergegeben, soweit der theoretische Inhalt reicht. Es folgt fol. $5^b$ mit der Ueberschrift *Ἀρχὴ τῶν κατήχων ἠχημάτων* zunächst eine Reihe von praktischen Uebungen und Lehrbeispielen, welche in den Tonfällen der einzelnen Tonarten unterrichten. Diese Lehrstücke werden wir später mit Uebertragung in moderne Noten bringen. Auf Blatt $7^b$ beginnt dann eine lange Reihe von Gesangstücken der verschiedensten Art, die bis zu Blatt $79^b$ reichen. Die daranschliessenden Federproben eines viel späteren Schreibers vom Jahre 7200 d. i. 1692 sind nur insofern von einigem Interesse, als auch die werthlose, weil sehr späte und sehr mangelhafte Papadike der Bibliotheca Casanatensis in Rom (Chiffre: O. IV. 177 ebenfalls betitelt *Γραμματικὴ μουσικῆς*) genau aus demselben Jahre stammt.

Die meisten Gesänge sind von Joannes Chrysaphe, die übrigen von Manuel Chrysaphe, Joannes Glykeus, Joh. Laskaris, Joh. Kukuzele jun. und Johannes Lampadarius, deren Lebensbestimmung übrigens bisher nicht gelungen ist. Das wahrscheinlichste ist, dass sie im 13. Jahrhundert lebten.

## Viertes Kapitel.

## Die Grundlagen der Entzifferung der spätmittelgriechischen Neumen nach der Papadike von Messina.

Bei der Wortkargheit der Papadike von Messina ist es nicht leicht, sich von ihrer Lehre ein klares Bild zu machen und die gar zu knappen Andeutungen mit lebendigen Vorstellungen zu umkleiden. Offenbar war sie nur ein Anhalt für den Lehrer beim mündlichen Unterrichte, und wir stehen vor der schwierigen Aufgabe, die mündlichen Erläuterungen und Illustrationen der Regeln und Andeutungen vermittelst des lebendigen Gesanges durch sorgsame Untersuchungen, Vergleiche, Registrierungen, Schlussfolgerungen u. dergl. zu ersetzen. Ganz wird es wohl niemals gelingen, z. B. die rechten Erklärungen und Bedeutungen für die Zeichen der Cheironomie und Akoluthie zu finden. Aber was die melodische Entzifferung dieser Neumenart angeht, hoffe ich, alles Wesentliche im Folgenden restlos darlegen zu können.

Zunächst besagt die Ueberschrift, dass es sich um Musikzeichen, und zwar der „psaltischen Kunst" handelt, welche geschieden werden in zwei Haupt- resp. in vier Untergruppen: 1. in aufsteigende und absteigende *„Somata"*, und 2. ebensolche *„Pneumata"*, 3. in Zeichen der Cheironomie und 4. in Zeichen der nach Massgabe der Dichter (Gedichttexte) festgesetzten Akoluthie. Man wird sich dabei meiner Ausführungen über die Prosodiezeichen im ersten Bande der Neumen-Studien erinnern, wo ich bei Indern, Altgriechen, Armeniern und Lateinern ebenfalls die Eintheilung der Tonzeichen in vier Klassen nachwies. Die Klasse der Pneumata war schon den Griechen des Alterthums bekannt. Vielleicht hat die Bedeutung des πνεῦμα als „Geist" die Gegenüberstellung von Zeichen des σῶμα „Körper" veranlasst (wozu möglicher Weise der indische Name der vierten Klasse der Prosodien *sâma* äusserlich mit verleitet hat). Aber nur diese beiden Klassen, Pneumata und Somata, erhalten eine ausführliche Behandlung; für die beiden übrigen Gruppen, die der Cheironomie und der Akoluthie, werden in der Folge zwar die sämtlichen Zeichen mit ihren Namen aufgeführt, doch sonst werden sie nirgends weiter eines Wortes gewürdigt.

Nur auf die erste Hauptgruppe richten sich also die Erläuterungen des Textes. Sie sind freilich sehr knapp und erscheinen auf den ersten Blick oft gänzlich unverständlich. Aber sobald man einmal festgestellt hat, was die unter die Zeichen (meist roth) vermerkten Buchstaben bedeuten sollen, wird die Sache schon erheblich klarer. Wie ich in den obigen Tabellen schon vorweg genommen habe, bezeichnen diese Buchstaben, die den Griechen bekanntlich zugleich als Zahlenzeichen dienten, nichts anderes, als die Anzahl der Tonstufen ihrer diatonischen Tonleiter *a b (h) c d e f g a*$^1$ u. s. w. Darüber lassen die praktischen Beispiele keinen Zweifel übrig.

Von irgend einem dieser Töne nimmt jede Melodie ihren Ausgangspunkt, z. B. von dem Tone *a*. Dieser Ton wird gewöhnlich mit dem Zeichen *Ison* dargestellt. Von ihm

aus hebt oder senkt sich nun die Melodie theils stufenweise fortschreitend, theils in grösseren Intervallen springend.

Das Haupt aller Tonzeichen, als Ausgangs-, Mittel- und Endpunkt und als Stützpunkt des ganzen Systems einer Melodie ist also das *Ison.* Es ist gewissermassen der Nullpunkt, von welchem aus man nach oben oder unten hin die Tonstufen abzählt, weshalb es auch „tonlos" ist, d. h. keine „Stimme" oder Tonzahl hat (denn die Null ist keine „Zahl"), also nicht mitgerechnet wird, während alle übrigen Zeichen gezählt werden, nämlich je nach der Anzahl der Tonstufen (Intervalle), die sie vom Ison aus nach oben oder unten hin abstehen. Die Zahl dieser Tonstufen wird dann im Folgenden bei den einzelnen Zeichen angegeben. Zugleich ist das Ison das Zeichen der Tonwiederholung (Tongleichheit).

Das Hauptzeichen der aufsteigenden Bewegung ist das *Oligon,* das der absteigenden der *Apostroph.* Diese drei Hauptzeichen Ison, Oligon und Apostroph, sind auch demzufolge in der ganzen spätmittelalterlichen griechischen Neumation die weitaus häufigsten.

Abgesehen von dem Ison giebt es nun im Ganzen 14 wirkliche Zeichen für die Töne oder Intervalle, und zwar 8 aufsteigende und 6 absteigende. Diese ganze Masse wird, wie bereits gesagt, in zwei grosse Gruppen eingetheilt: in *Somata* (Körper) und *Pneumata* (Geister, Hauche).

Der Somata giebt es zehn, und zwar 6 aufsteigende: *Oligon, Oxeia, Petasthe, Kuphisma, Pelasthon* und *Dyo Kentemata,* und nur 2 absteigende: *Apostroph* und *Dyo Syndesmoi,* von welchen das letztere graphisch nur eine Verdoppelung des ersteren ist. Jene steigen um eine Stufe der diatonischen Leiter aufwärts, diese ebensoviel abwärts.

Der Pneumata giebt es vier, 2 aufsteigende: *Kentema* und *Hypsele,* und 2 absteigende: *Elaphron* und *Chamile,* und zwar je eins für das Intervall der Terz (2 Tonstufen) und der Quinte (4 Tonstufen). Die Terz wird bezeichnet: aufsteigend durch das *Kentema,* absteigend durch das *Elaphron;* die Quinte wird bezeichnet: aufsteigend durch die *Hypsele,* und absteigend durch die *Chamile.*

Zwischen beiden, den Somata und Pneumata, steht die *Aporrhoe* oder das *Melos,* die keins von beiden ist, sondern nur eine kurze melodische Verzierung, etwa einem Glissando vergleichbar; denn es gleitet rasch um eine Terz (2 Stufen) abwärts. Das ergiebt sich aus den Tabellen und aus späteren Papadiken, besonders aus der des noch näher zu besprechenden *Codex Chrysander,* wo es heisst: *μετρουμένων ἐν αὐτῇ τῶν δύο κατιουσῶν φωνῶν).* Ueber das noch ausstehende vierzehnte Zeichen, das *Kratemohyporrhoon* wird ebenfalls keine Angabe gemacht; es ist dem Namen und dem Zeichen nach eine Zusammensetzung von Kratema, einem „grossen Zeichen" das tonlos ist, und Aporrhoe, bedeutet also eine Ligatur aus mehreren Tönen, deren Endpunkt eine Terz unterhalb des Ausgangspunktes der Tonfigur liegt, weshalb es unter den absteigenden Zeichen aufgeführt wird (vergl. in den obigen Tabellen S. 22 u. 23 die *κατιοῦσαι und die Φωναὶ μετὰ τῶν κατιουσῶν,* sowie den Nachtrag daselbst aus Codex Chrysander).

Alle diese Zeichen können auch miteinander zusammengesetzt werden Dabei gilt nun die Regel, dass bei diesen Kombinationen gewöhnlich das Ison über alle anderen mit ihm zusammengesetzten Zeichen, die absteigenden über den mit ihnen zusammengesetzten aufsteigenden Zeichen, und schliesslich die Pneumata unter oder hinter den Somata ihrer eignen Art (aufsteigende unter oder hinter den aufsteigenden, absteigende unter oder hinter den absteigenden) geschrieben werden. In allen diesen Fällen beherrscht dann eines dieser Zeichen

die ganze Kombination. Was dieses „beherrschen“ heisst, wird aus dem Texte selbst nicht recht deutlich. Aus den Beispielen aber ergiebt sich: 1. dass jede Kombination aufsteigender Zeichen mit darüber stehendem Ison „tonlos“ ist, d. h. tonwiederholend; hier giebt also wirklich das Ison den Ausschlag, indem es den Tonwerth aller übrigen mit ihm zusammengesetzten Zeichen einfach annullirt. Steht aber das Ison über absteigenden Zeichen, so hat es diese Kraft nicht, sondern dann gelten neben dem Ison auch die letzteren voll; 2. dass bei Kombination von absteigenden und aufsteigenden Zeichen der Tonwerth der letzteren unberücksichtigt zu bleiben hat, sobald das absteigende Zeichen über dem aufsteigenden steht. Stehen aber die Zeichen umgekehrt, so gilt jedes Zeichen mit seinem ursprünglichen Werthe.

Durch die Zusammensetzung von Zeichen — selbst von solchen verschiedener Art, wie tonwiederholender, aufsteigender und absteigender — entstehen also keineswegs immer Ligaturen, d. h. Verbindungen zweier oder mehrerer verschiedener Töne auf einer und derselben Silbe. Hat man eine Kombination von Ison über aufsteigenden Zeichen, z. B. so bedeutet das doch nur eine einfache Wiederholung des vorhergegangenen Tones. Hier fragt man sich unwillkürlich: Warum setzt man überhaupt diese aufsteigenden Zeichen, wenn sie doch unberücksichtigt bleiben sollen? Der Grund ist der, dass die Neumen nicht blos jeden einzelnen Ton für sich darstellen wollten, sondern zugleich auch dessen Beziehung zu den ihm vorangehenden und den ihm folgenden Tone. Giebt also das Ison das Verhältniss jener Zeichen-Verbindungen zum vorhergehenden Tone an, so deutet das hinzugefügte aufsteigende Zeichen an, dass dieser Ton in Beziehung zum nachfolgenden ein höherer ist. Am häufigsten findet man die Verbindung von Ison über Oxeia, (s. S. 21 unter *Ὀξεῖα*, erste Figur). Will man aber eine Ligatur darstellen, deren erster Ton der Wiederholungston des Ison ist, so stellt man das zweite Zeichen nicht unter, sondern hinter das Ison; dann wird sein Tonwerth nicht durch das Ison vernichtet. Besonders häufig ist eine derartige Verbindung von Ison und Dyo Kentemata (s. S. 21 Petasthe, 1. Figur). Um den Charakter der Ligatur noch stärker zur Geltung zu bringen, setzt man oft unter beide noch ein anderes aufsteigendes Zeichen, welches aber des darüberstehenden Ison halber keine tonliche Geltung hat. Die zweite Ligatur unter Petasthe auf S. 21 bedeutet also, wenn der ihr vorhergehende Ton *a* hiess, die Ligatur *ah*. Das ergiebt sich klar aus der Praxis.

Absteigende Zeichen bedürfen bei Kombination mit vorangehendem Ison dieser Schutzmassregeln nicht; Ison mit darunter stehendem Apostroph bedeutet eine zweitönige absteigende Ligatur, z. B. wenn der vorhergehende Ton *a* hiess, *ag*.

Ein ähnliches Verhältniss hat statt bei den Verbindungen von auf- und absteigenden Zeichen unter einander. Eine Ligatur ergiebt sich dabei nur, wenn das aufsteigende Zeichen über dem absteigenden steht; z. B. Oxeia über Apostroph bedeutet (wenn der Ton *a* vorherging) *ha*. Steht aber das absteigende Zeichen oben, so bleibt das darunterstehende aufsteigende unberücksichtigt: Chamile über Petasthe bedeutet einfach Terz ab, und nicht etwa Terz ab und dann Sekund auf; zur Darstellung letzterer Ligatur dienen vielmehr die Kombinationen, die unsere Tabelle auf S. 30 „Gruppen mit gemischter Bewegung“ Zeile 2 bringt. Auf diese Tabelle sei für die ähnlichen Ligaturen verwiesen.

Um aber über alles übrige zur Klarheit zu kommen, stellen wir aus den oben wiedergegebenen Beispielen der Papadike von Messina sämmtliche Zeichenverbindungen von gleicher Tonstufenzahl übersichtlich zusammen.

## Die Grundzeichen mit ihren Bedeutungen.

A. Liegenbleibend: Ison — mit seinen Verbindungen.

B. Aufsteigende.

I. Somata: Oligon — Secunde aufwärts
Oxeia / " "
Petasthé ⌣ " "
Kuphisma ⌣x ⌣+ " "
Pelasthon ⌣| " "
Dyo kentemata ‖ " "

II. Pneumata: Kentema \ Terz "
Hypselé / Quinte "

C. Absteigende:

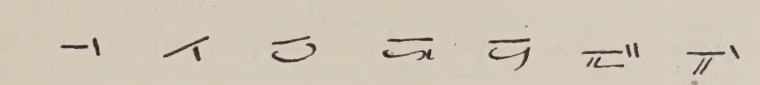
I. Somata: Apostrophos › oder ⌝ Secunde abwärts
Dyo syndesmoi ›› " "

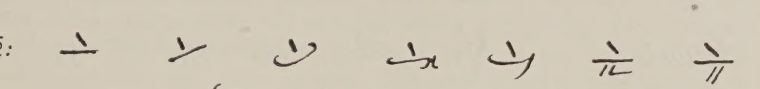
II. Pneumata: Elaphron ⌒ Terz "
Chamilé x(4 4 4) Quint "

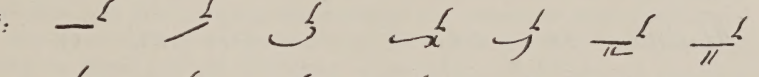
III. Weder Soma noch Pneuma: Aporrhoe ⌋ Terz "
Kratemohyporrhoon "| " "

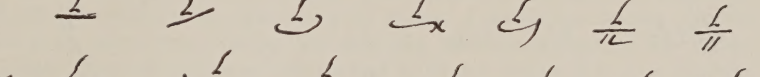
N.B. Kratema ‖— und Diplé ‖ sind als „große Zeichen" tonlos.

## Aufsteigende Gruppen mit Oligon oder Oxeia:

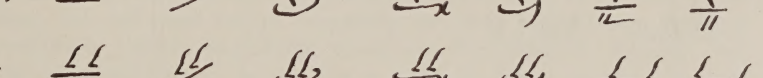
Terz: 

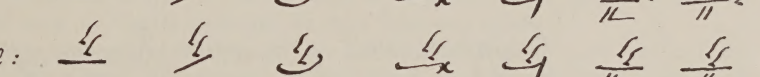
Quarte: 

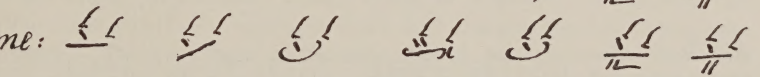
Quinte: 

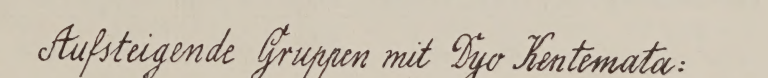
Sexte: 

Septime:

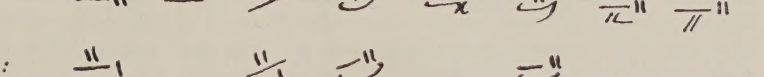
Octave: 

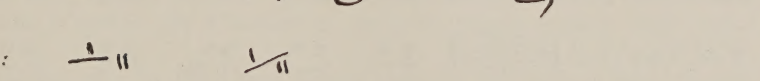
None: 

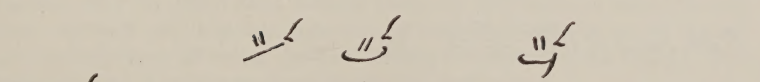
Decime: 

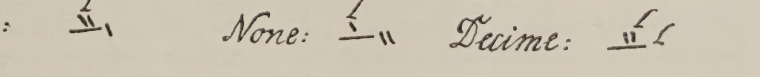
Undecime: 

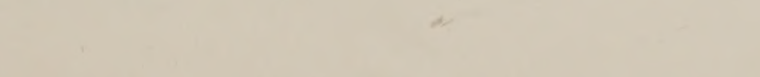
## Aufsteigende Gruppen mit Dyo Kentemata:

Terz: 

Quarte: 

Quinte: 

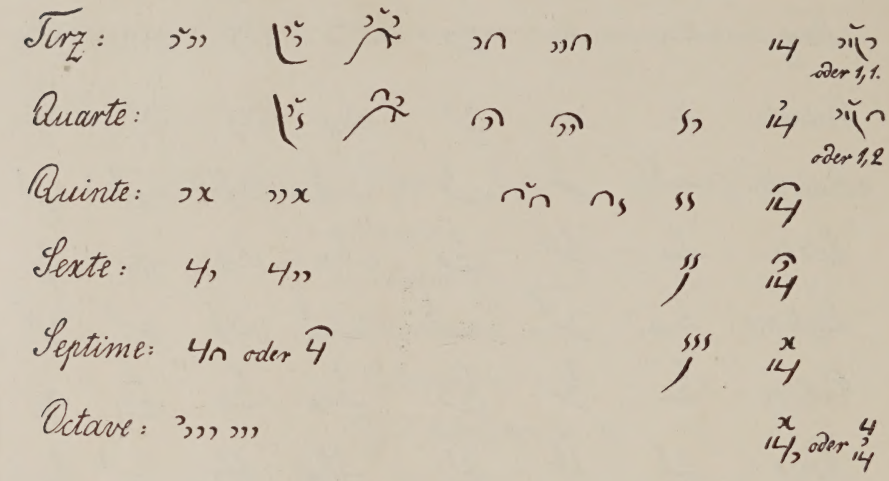
Sexte: 

Octave: 

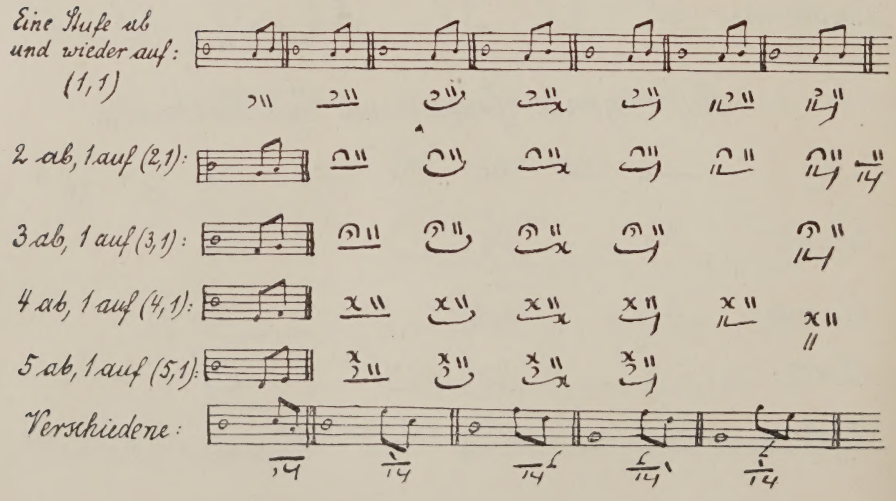
None: 

Decime: 

## Absteigende Gruppen (mit Einreihung des Nachtrages):




## Gruppen mit gemischter Bewegung.



Die erste Tafel enthält die einfachen Zeichen (Grundzeichen), und zwar aufsteigende und absteigende Somata, aufsteigende und absteigende Pneumata und diejenigen Zeichen, welche weder Soma noch Pneuma sind. Dabei sei bemerkt, dass einige Zeichen später ihre Form ein wenig verändert haben, wie besonders die Chamilé. Die beiden andern Tafeln geben grösstentheils Zeichen-Verbindungen, welche nichts mit den soeben besprochenen Ligaturen und Ison-Verbindungen zu thun haben. Sie sind eine Eigenthümlichkeit der spätmittelgriechischen Neumation, welche diese Tonschrift zu einer nach unseren Begriffen höchst umständlichen und unübersichtlichen stempelt und das Lesen derselben sehr erschwert. Wie bei den Ison-Verbindungen begegnen wir hier Anhäufungen von Zeichen, von denen eines das andere aufhebt. Diese scheinbaren Unbegreiflichkeiten und Willkürlichkeiten sind sehr geeignet, den Anfänger von vornherein abzuschrecken und zu verwirren, werden aber durch die geschichtliche Entwickelung verständlich und durch die Beschränkung der Praxis auf bestimmte immer wiederkehrende Kombinationen gemildert.

Es ist nämlich merkwürdig, dass bei einer grossen Auswahl von Zeichen für den Sekundenschritt doch nur je zwei Zeichen für auf- oder absteigende Sprünge zu Gebote stehen. Es können also mit einfachen Zeichen nur Terz und Quinte auf- oder abwärts dargestellt werden. Alle übrigen Sprünge müssen sich mit Zeichenkombinationen begnügen. Der Grund dieser Unbeholfenheit liegt vermuthlich in dem hohen Alter dieser ganzen Tonschrift, welches wahrscheinlich zu einer Zeit des früheren Mittelalters zurückführt, wo der christliche Gesang sich auf einen kleinen Tonumfang des mehr recitativischen Gesanges und auf die primitivsten Tonfälle beschränkte, sodass also die Zeichen für Sekunde, Terz und Quinte vollkommen ausreichten. In der That weist ja das älteste christliche Recitativ auch nicht viel mehr an Tonsprüngen auf als eben Terz und Quinte.

Will man nun andere Sprünge als diese beiden darstellen, so ist man auf Zusammensetzung der Zeichen angewiesen. Ausser durch die Pneumata des *Kentema* und des *Elaphron* kann man eine Terz auch noch durch zwei zusammengesetzte Somata ausdrücken, aufsteigend z. B. durch Oligon mit Petasthe, Oligon mit Kuphisma, Oligon mit Pelasthon u. s. w., absteigend aber, wofür die Auswahl sich im Grunde genommen auf das eine Zeichen des Apostrophes beschränkt, durch zwei Apostrophe, die man zum Unterschiede von den Dyo syndesmoi nicht neben-, sondern untereinander schreiben muss.

Alle grösseren Sprünge, wie Quarte, Quinte, Sexte bis zur Decime und darüber hinaus, lassen sich mit Zuhilfenahme von einem oder mehreren Pneumata zur Darstellung bringen. Die Zusammenstellung dieser Kombinationen findet sich oben in der Tabelle S. 29 u. 30. Aus ihr ergiebt sich, dass die Kombination von Pneuma und Soma ihre Schwierigkeiten hatte, denn je nach der Stellung beider Zeichen zu einander änderte sich auch die tonliche Bedeutung der Kombination. Folgende Gesetze regieren diese eigenartige Praxis.

Ein Pneuma steht der Regel nach niemals allein für sich, sondern bedarf — wie der „Geist“ einen „Körper“ zur irdischen Erscheinung braucht — eines Soma zur Stütze. Meist werden die aufsteigenden Pneumata mit den aufsteigenden Somata, die absteigenden Pneumata mit den absteigenden Somata zusammengesetzt.

Wie der Geist den Körper regiert, so das Pneuma das Soma, indem sich das erstere zum Herrn über die Geltung oder Nichtgeltung des Soma aufwirft. Dies geschieht nach folgenden Regeln und zwar:

I. für die Kombinationen mit aufsteigenden Zeichen:

1. **Einfaches Soma** (Oligon, Oxeia, Petasthe, Kuphisma, Pelasthon, dazu Kratema und Diple) kombinirt **mit einem Pneuma** (Kentema und Hypsele):

a) das Pneuma steht hinter oder unter dem Soma; dann zählt das letztere gar nicht mit, z. B. *Kentema* = 2 Tonstufen, hinter dem Oligon = 1 Tonstufe gilt im Ganzen nur 2 Tonstufen oder Terz aufwärts; *Hypsele* = 4 Tonstufen, hinter *Oligon* = 1 Tonstufe gilt nur 4 Tonstufen oder Quint aufwärts;

b) das Pneuma steht über dem Soma; dann zählt das Soma mit, also *Kentema* = 2 über *Oligon* = 1 gilt 3 Stufen oder Quart aufwärts, *Hypsele* = 4 über *Oligon* = 1 gilt 5 Tonstufen oder Sexte aufwärts.

2. Treten **zwei oder mehrere Pneumata** mit **einfachem Soma** zusammen, so können sich die beiden Pneumata zu ihm und zu einander in verschiedenen Stellungen befinden: hinter oder über einander.

a) Stehen sie hinter einander, so zählen nur die beiden Pneumata, zum Beispiel Kentema = 2 über, und Hypsele = 4 hinter Oligon = 1 ergiebt nur 2 + 4 = 6 Tonstufen oder eine Septime; 2 Hypsele = 2 × 4 Tonstufen, hinter einander auf Oligon = 1 ergiebt nur 8 Tonstufen oder None;

b) stehen aber dieselben Pneumata über einander, so zählt das Oligon mit, also Oligon = 1, darüber Kentema = 2, darüber wiederum Hypsele = 4 giebt zusammen 7 Tonstufen oder Oktav, und ähnlich ergiebt Oligon = 1, darüber Hypsele = 4, darüber wieder Hypsele = 4 zusammen 9 Tonstufen oder Decime. Würde aber noch ein Pneuma dahinter treten, so würde die Mitzählung des Oligon wieder hinfällig werden: 2 Hypsele = 8, 1 Kentema = 2, Oligon = 0, zusammen 10 Tonstufen oder Undecime.

Auf das kürzeste lässt sich die Regel so fassen: jedes einem Soma nachfolgende oder unter ihm stehende Pneuma annullirt seine Tonzahl.

3. Treten **mehrere Somata mit einem Pneuma** zu einer Kombination zusammen, so wird

a) wenn das Pneuma über den Somata steht, die Tonzahl desselben derjenigen der Somata einfach hinzugezählt, z. B. Kentema = 2, über Oxeia = 1, darunter Dyo Kentemata = 1, macht zusammen 4 Tonstufen oder Quinte aufwärts;

b) steht aber das Pneuma hinter oder unter dieser Somata-Kombination, so vernichtet es die Tonzahl eines derselben, z. B. Kentema = 2, unterhalb Dyo Kentemata = 1, mit Oligon = 1 macht nur 3 Tonstufen aus, weil das Pneuma unter den Somata steht; das Ganze bedeutet also Quart aufwärts.

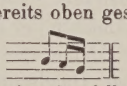
4. Gehen **mehrere Pneumata mit mehreren Somata** eine Verbindung ein, so vernichtet jedes Pneuma, das hinter oder unter einem Soma steht, dessen Tonzahl, z. B. Dyo Kentemata = 1, über Oligon = 1, dahinter Hypsele = 4, zusammen nur 5 Tonstufen oder Sext aufwärts, weil das Pneuma hinten steht. Hypsele = 4 über

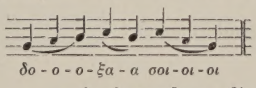
Dyo Kentemata = 1, über Oligon = 1, dahinter Kentema = 2, zusammen 7 Stufen oder Oktav aufwärts, weil 1 Pneuma hinter den Somata steht; aber Hypsele = 4, über Kentema = 2, über Oligon = 1, dahinter Dyo Kentemata = 1, zusammen 8 Stufen oder None aufwärts, weil hier alle beide Pneumata über den Somata ihren Platz haben.

II. Für die Kombinationen von **absteigenden Zeichen** erhalten wir analoge Regeln.

1. Einfaches Soma mit einfachem Pneuma ergiebt a) wenn das Pneuma über oder vor dem Apostroph oder seiner Verdopplung, den Dyo syndesmoi, steht, den vollen Werth beider Zeichen, also Elaphron = 2, über Apostroph = 1, macht 3 Tonstufen oder Quarte abwärts, ebensowie ; ebenso oder  d. i. Chamile = 4, Dyo syndesmoi = 1 zusammen 5 Tonstufen oder Sexte. b) Wenn das Pneuma aber hinter oder unter dem Soma steht, rechnet letzteres nicht mit, also bedeutet nur Terz abwärts und nur Quinte abwärts.

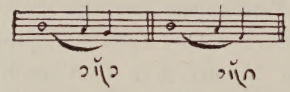
2. Mehrere Pneumata und Somata ergeben in analoger Weise den vollen Werth aller Zeichen, wenn sie sämmtlich über einander stehen (s. S. 30). Doch gehören weite Sprünge abwärts zu den grössten Seltenheiten, wie denn in praxi Abwärts-Sprünge über eine Quinte hinaus fast gar nicht vorkommen. Auch Verbindungen von mehreren absteigenden Somata mit einem Pneuma kommen so gut wie gar nicht vor, wenigstens enthält die Tabelle kein Beispiel davon; denn es giebt ja nur das eine absteigende Soma des Apostrophes, die Dyo syndesmoi sind nur dessen Verdoppelung.

Soviel über das Zusammentreffen von gleichartigen Somata und Pneumata. Zu keiner von beiden Klassen zählen zwei Zeichen, welche ebenfalls ein Absteigen andeuten: die Aporrhoe und das Kratemohyporrhoon. Die erstere bezeichnet, wie bereits oben gesagt, ein stufenweises und schnelles Abwärtsgleiten um eine Terz, also etwa  und steht nicht selten ein paar mal hintereinander. Das Kratemohyporrhoon ist ebenfalls ein absteigendes Zeichen, aber es bedeutet nicht ein stufenweises Gleiten, sondern einen Sprung in die tiefere Terz. Steht es in Verbindung mit anderen Zeichen und besonders mit einem Pneuma, so zeigt die ganze Kombination einen Sprung in die Tiefe mit der vollen Summe der in ihr enthaltenen Tonzahlen an; wie z. B. einen Quintensprung in der Verbindung (S. 30): Elaphron = 2, über Kratemohyporrhoon = 2, zusammen 4 Tonstufen (Quinte); einen Octavsprung bei Chamile = 4, über Kratemohyporrhoon = 2, nebst Apostroph = 1, zusammen 7 Tonstufen oder Oktave.

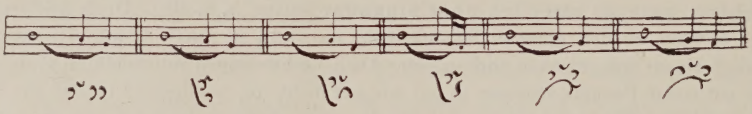
Soll nun überhaupt eine Zeichen-Zusammensetzung nicht in eins zusammenfliessen und in ihrer Gesammtheit einen Tonsprung auf oder ab ergeben, sondern dieses Tonintervall stufenweise erreichen, so giebt es auch dafür besondere Mittel. Das einfachste ist, wie sich aus den praktischen Beispielen ergiebt, dass die gewollten Tonschritte einzeln hinter einanderher geschrieben werden und ihre Zusammengehörigkeit zu einer Ligatur dadurch angezeigt wird, dass der betreffende Vokal des zugehörigen Textes wiederholt wird, z. B. 

oder es werden — wohl vornehmlich bei schnelleren Figuren — noch besondere dies andeutende Zeichen der Kombination

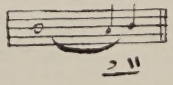
hinzugefügt. Leider sagt darüber der Wortlaut der Papadiken gar nichts, und aus den Tabellen derselben lässt sich nur eins dieser Zeichen sicher feststellen, wenn es überhaupt mehr davon gegeben hat. Es ist das ᾽ d. h. das *Piasma* mit einem kleinen nach oben offenen Halbzirkel über sich, das, zwischen zwei Zeichen wie 2 Apostrophe oder Apostroph und Elaphron tretend, die beiden Töne innerhalb der Kombination gesondert hervortreten lässt, was in der Tabelle durch zwei hintereinander stehende Zahlen angedeutet wird; also:



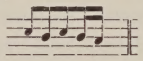
Den kleinen Halbzirkel darüber werden wir noch unter dem Namen Tzakisma als ein Zeichen der Rhythmik kennen lernen. In der Tabelle stehen neben den beiden soeben gegebenen Figuren folgende Zeichenkombinationen mit demselben Halbzirkel, welche als Ligaturen aufzufassen sind:



Das in den beiden letzten Gruppen verwendete Zeichen, das wie eine sich senkende Tulpe aussieht, deutet mit seinem Namen Xeron klasma „der trockene Bruch“ vielleicht ebenfalls auf eine Brechung des ganzen Intervalles in zwei Töne hin. Das Zeichen des kleinen Halbzirkels selbst aber findet sich auch sonst in ungemein häufiger Verwendung in den Denkmälern der praktischen Musik und erinnert in jeder Beziehung an die Coronis (κορωνίς), jenes kleine apostrophartige Häkchen oberhalb der Schriftlinie, das auch in nicht-musikalischen Handschriften die einzelnen Satzglieder der Prosa gemäss der Kolometrie von einander zu trennen die Bestimmung hatte.

Es giebt nun aber nicht bloss aufsteigende und absteigende Zeichen, die sich in einer Richtung, sei es auf- oder abwärts, bewegen, sondern auch Zeichengruppen, welche in sich ein Auf und Ab vereinigen. Zeichenverbindungen dieser Art gemischter Bewegung deutet unsere Papadike ohne ein Wort der Erklärung durch die Angabe je zweier Buchstaben (Ziffern) unter den Kombinationen an. Fast immer handelt es sich dabei um solche Zeichengruppen, wo an erster Stelle ein absteigendes Zeichen steht. Zeichenkombinationen aber, in denen ein absteigendes Zeichen über den aufsteigenden steht, beherrschen nach der Regel der Papadike, die oben S. 27 besprochen wurde, die ganze Kombination, d. h. annulliren den Werth des darunterstehenden aufsteigenden Zeichens, d. h. ᾽ bedeutet nicht eine Stufe herunter und eine wieder hinauf, sondern nur einen Schritt hinunter; das aufsteigende Oligon rechnet nicht mit. Erst wenn hinter das beherrschende absteigende Zeichen ein aufsteigendes tritt, z. B. Dyo Kentemata, erhält dieses den ihm zukömmlichen Tonwerth, also folgendermassen:  d. h. erst eine Tonstufe abwärts und danach eine aufwärts, genau so, als ob einfach ᾽ dastünde. In

gleicher Weise bei den Verbindungen mit den voranstehenden Zeichen Elaphron, Chamile oder Kratemohyporrhoon.

Wenn aber das absteigende Zeichen nicht über den aufsteigenden, sondern nach oder hinter ihnen steht, so fällt auch selbstverständlich sein Uebergewicht weg. Die aufsteigenden Zeichen gelten dann genau so voll, als das absteigende, z. B. bedeutet Oxeia eine Stufe auf und Apostroph eine Stufe ab, Oxeia 1 Stufe auf und Elaphron 2 Stufen ab (der kleine Halbzirkel oben ist das Tzakisma), Kentema 2 Stufen auf und Apostroph 1 Stufe ab, ist  u. s. w.

Mit den hier gegebenen Regeln werden wir nunmehr im Stande sein, Stücke dieser alten Neumation in unsere Tonschrift zu übertragen. Die Tonbewegungen sind uns dadurch vollkommen verständlich. Aus den Uebertragungen im Theile C des vorliegenden Werkes wird man sich über alle Einzelheiten der Entzifferung der mannigfachen Tonzeichen und Zeichen-Verbindungen leicht unterrichten können.

Nun fehlt es uns einzig und allein noch an einem festnormirten Ausgangspunkte dieser Bewegungen, d. h. an der Feststellung der absoluten Tonhöhe. Die Bestimmung der fixirten Tonhöhe ergiebt sich aus der Lehre von den Tonarten, welche wir nunmehr ins Auge fassen wollen.

## Fünftes Kapitel.

## Die Lehre von den Tonarten und der Codex Chrysander.

In der Papadike von Messina schliesst sich an den besprochenen Traktat eine Reihe von Beispielen, welche die Ueberschrift trägt: *Ἀρχὴ τῶν κατήχων ἠχημάτων,*[1]) d. i. Beginn der nach Echoi eingerichteten Unterweisungen[2]). Je drei und drei dieser kurzer Melodien tragen immer dieselbe Ueberschrift, bestehend aus Buchstaben mit einigen flüchtig geschriebenen Neumenzeichen darüber, wie im griechischen Texte S. 37 angegeben.

Die Papadike von Messina enthält keine weiteren Erläuterungen der Tonarten; man muss Alles aus den praktischen Beispielen entnehmen. In diese Lücke tritt nun eine andere Handschrift höchst dankenswert ein, die ich ihrer grossen Wichtigkeit wegen hier zuerst ein wenig näher besprechen muss.

Die Handschrift besteht aus 431 von einem einzigen Schreiber beschriebenen Pergamentblättern in Oktavformat und wurde mir von meinem verstorbenen Freunde, Herrn Dr. Friedrich Chrysander, der sie auf meinen Rath 1895 von Rosenthal in München gekauft hatte, testamentarisch hinterlassen. Möge also die inhaltreiche Handschrift, eine der wichtigsten Sammlungen und Denkmäler der mittelalterlichen griechischen Musik, den Namen Chrysanders tragen. Sie enthält an erster Stelle eine Papadike, dann folgen Schul- und Uebungsbeispiele, die von der grössten Wichtigkeit sind, und darauf beginnt die Sammlung griechischer Kirchengesänge: das Kekragarion[3]) durch alle 8 Tonarten hindurchgeführt, Gesänge von Manuel Chrysaphe, Konstantin von Gaze, Georgios Rhedestinos, Glykys, Mpalasios, Johannes Erzbischof von Konstantinopel, Theodulos Monachos, Theophanes Patriarch von Karike, Joh. und Joasaph Kukuzele jun., Joh. Klada, Arsenius Hieromonachus, u. a. Die meisten Gesänge sind auch hier von Chrysaphe. Von dem Mönch Joasaph Kukuzele jun. wissen wir, dass er um das Jahr 1390 ein Hirmologium verfasst hat[4]). Hiernach ist also unsre Handschrift kaum vor der Mitte des 14. Jahrhunderts geschrieben, vermuthlich aber gehört sie einer etwas späteren Zeit an. Die Handschrift, unschätzbar wegen ihres überreichen Inhalts, ist zugleich von Anfang bis zu Ende gleichmässig sauber und sorgfältig auf bestem weissen Pergament geschrieben und sehr gut erhalten. Es wird sich hoffentlich später Gelegenheit zu einer ausführlichen Beschreibung und Auswerthung der Handschrift bieten. Die ersten 58 Seiten der Handschrift sind photolithographirt dem vorliegenden Bande beigegeben.

---

[1]) Vergl. S. 24.

[2]) *κατηχέω* entgegentönen, unterrichten, belehren (besonders im Neuen Testamente gebraucht).

[3]) Das Kekragarion ist eine nach den 8 Tonarten geordnete Sammlung von Gesängen, deren erster mit *Κύριε ἐκέκραξα* (Herr, ich rief zu dir) beginnt und dem Ganzen den Namen gegeben hat, weil er, in allen 8 Tonarten gesetzt, jede der 8 Gruppen einleitet. Eine zweite Handschrift mit demselben Kekragarion, aus dem 18. Jahrhundert stammend, befindet sich ebenfalls in meinem Besitze.

[4]) S. Mart. Gerbert, De cantu et musica sacra etc. San Blasien 1774 Bd. II. S. 17.

Was uns bei dem Codex Chrysander zunächst angeht, ist die das Ganze einleitende Papadike und zwar in den Theilen, welche wesentliche Ergänzungen der Papadike von Messina beibringen. Unmittelbar nach den Angaben der Zeichen der *φθοραὶ τῶν ἤχων* (s. oben S. 20) findet sich eine solche ergänzende Partie, welche lautet:

*Ἔχουσι δὲ καὶ ὀνομασίας οἱ ἦχοι τοιαύτας·*

Die Echoi (Töne) haben aber folgende Benennungen:

*ὁ πρῶτος λέγεται ἄνανες, γράφεται δὲ καὶ ἐν τοιούτοις σημείοις·*

Der erste wird ananes genannt und mit diesen Zeichen geschrieben (s. nebenan): *α.*

*ὁ δεύτερος λέγεται νεανές καὶ γράφεται οὕτως*

Der zweite heisst neanes und wird so geschrieben: *β.*

*ὁ τρίτος λέγεται νανά καὶ γράφεται οὕτως*

Der dritte heisst nana und wird so geschrieben: *γ.*

*ὁ τέταρτος λέγεται ἅγια καὶ γράφεται οὕτως*

Der vierte heisst hagia: *δ.*

*ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου ἀνέανες καὶ γράφεται οὕτως*

Der plagale des ersten heisst aneanes: *πλ. α.*

*ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου νεέανες καὶ γράφεται οὕτως*

Der plagale des zweiten neeanes: *πλ. β.*

*ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου, ὃς καὶ βαρὺς, λέγεται ἀανὲς καὶ γράφεται οὕτως*

Der plagale des dritten, der auch der tiefe (Barys) heisst, wird aanes genannt: *βαρ.*

*ὁ δὲ τοῦ τετάρτου πλάγιος λέγεται νεάγιε, γράφεται δὲ οὕτως*

Aber der plagale des vierten heisst neagie und wird so geschrieben: *πλ. δ.*

*Ἔχουσι δὲ καὶ οἱ ἦχοι ὀνόματα καί εἰσιν ταῦτα· ὁ πρῶτος λέγεται δώριος, ὁ β λέγεται λύδιος, ὁ γ λέγεται φρύγιος, ὁ δ λέγεται μιξολύδιος. ὁ πλάγιος α λέγεται ὑποδώριος, ὁ πλ. β λέγεται ὑπολύδιος, ὁ βαρὺς λέγεται ὑποφρύγιος, ὁ πλ. δ λέγεται ὑπομιξολύδιος.*

Es haben aber die Töne noch diese Namen: Der erste heisst dorisch, der zweite lydisch, der dritte phrygisch, der vierte mixolydisch. Der erste plagale heisst hypodorisch, der zweite plagale hypolydisch, der tiefe (Barys) heisst hypophrygisch und der vierte plagale hypomixolydisch.

*Ἔχει δὲ ὁ πρῶτος ἦχος μέσον τὸν γ, ὁ δεύτερος τὸν πλ. δ, ὁ τρίτος τὸν πλ. α, ὁ τέταρτος τὸν πλ. β, ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου τὸν γ, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου τὸν δ, ὁ βαρὺς τὸν α, ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου τὸν β.*

Es hat aber der erste Ton zum Mittelton den dritten, der zweite den 4. plagalen, der dritte den 1. plagalen, der vierte den 2. plagalen, der plagale des ersten den dritten, der des zweiten den vierten, der Barys den ersten und der plagale des vierten den zweiten.

Hieran schliesse ich sogleich eine längere Erklärung, welche sich auf Blatt 8b desselben Codex findet und wie folgt lautet:

*Ἑρμηνεία τῆς αὐτῆς παραλλαγῆς ὠφελιμωτάτη διὰ τοὺς ἀμαθεῖς καὶ ἁπλουστέρα.*

Erklärung dieses Wechsels (der Töne), sehr nützlich für die Ununterrichteten und ganz einfach.

*Ἐὰν καταβῆς ἀπὸ τοῦ α μίαν φωνὴν, εὑρήσεις πλ. δ, καὶ ἐὰν καταβῆς ἀπὸ τοῦ πλ. δ μίαν φωνὴν εὑρήσεις γ, μίαν φωνὴν εὑρήσεις πλ. β, καὶ ἀπὸ τοῦ πλ. β μίαν φωνὴν πλ. α, καὶ ἐὰν ἀναβῆς ἀπὸ τοῦ β μίαν φωνὴν εὑρήσεις ἵἱ καὶ ἀπὸ τοῦ (τρίτου) μίαν φωνὴν εὑρήσεις δ, καὶ ἀπὸ τοῦ δ μίαν φωνὴν εὑρήσεις πάλιν α. Ὁμοίως καταβῆς μίαν φωνὴν εὑρήσεις πλ. δ.*

Wenn man vom ersten Ton eine Stufe herabsteigt, findet man den 4. plagalen, und wenn man von diesem um eine Stufe herabsteigt, findet man den dritten, dann den 2. plagalen und dann den 1. plagalen. Wenn man von dem zweiten Tone um eine Stufe aufsteigt, findet man den dritten, von diesem um eine Stufe den vierten Ton, und von diesem um eine Stufe wieder den ersten Ton. Steigt man dann gleicherweise um eine Stufe ab, so findet man den 4. plagalen.

*Γίνωσκε δὲ καὶ τοῦτο ὅτι ἀπὸ τοῦ ἤχου, οἵος ἄρα καὶ εἴη, ἐὰν καταβῆς μίαν φωνὴν γίνεται ἐναλλαγὴ τοῦ ἤχου. Εἰ δὲ πάλιν ἀναβῆς μίαν φωνὴν ἀπὸ ἐκεῖ, ὅποῦ ἐκράγης, εὑρήσεις πάλιν τὸν αὐτὸν ἦχον. Οὕτως ἔχουσιν οἱ ὀκτὼ ἤχοι.*

Merke aber auch dies, dass wenn man von einem beliebigen Tone um eine Stufe absteigt, ein Wechsel des Tones vollzogen wird. Wenn man aber wieder um eine Stufe von dort, wo man sang, aufsteigt, findet man wieder denselben (vorigen) Ton. So verhalten sich die acht Töne zu einander.

*Καὶ ταῦτα, δὲ (ἐὰν) καταβῆς ἀπὸ τοῦ α φωνὰς ε, εὑρήσεις πλ. δ, εἰ δὲ ς εὑρήσεις βαρὺν, εἰ δὲ ἑπτά, εὑρήσεις πλ. β, ὃς ἀπὸ κτύπου διὰ τὴν ἑπταφωνίαν ἐστι ὁ αὐτὸς α, καθὼς ὁρᾶς ὄπισθεν. οὕτως οὖν ἐστι, ἐὰν καταβῆς καὶ ἕως τῶν ἑκατὸν (sic), καὶ ἐὰν ἀναβῆς πάλιν ἄλλας τόσας.*

Auch das merke: wenn man vom ersten Tone fünf Stufen (eine Sexte) absteigt, findet man den 4. plagalen, wenn aber sechs (eine Septime), dann findet man den 2. Barys; wenn aber sieben (eine Oktave), findet man den 2. plagalen, der wegen des Zusammenschlags (Gleichklangs) der Siebenstufigkeit (Oktave) derselbe (als der) erste ist, wie man hinterher sieht. So nun ist es, selbst wenn man bis zu hundert Stufen hinab- und wieder aufsteigt.

Aus diesen Erklärungen ergiebt sich, dass es acht Töne (echoi) giebt und zwar vier, die einfach mit den Zahlenbuchstaben 1—4 bezeichnet werden, später *ἤχοι κύριοι* herrschende (authentische) Töne genannt, und vier mit dem Zusatze *plagios* (plagale). Was zunächst die Zeichen für die acht Töne angeht, so ist über sie mancherlei nachgedacht worden. Als Martyrien sind sie noch heute zur Bezeichnung der Tonarten im Gebrauche, ohne dass ihr Ursprung bekannt wäre. H. Riemann hat darüber seinen Aufsatz in den Sitzungsberichten der philosophisch-philologischen Klasse der K. bayr. Akademie der Wissenschaften Bd. II Heft 1 (1882) unter dem Titel veröffentlicht: „Ueber die *Μαρτυρίαι* der byzantinischen liturgischen Notation, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kirchentöne aus den altgriechischen Oktavengattungen.“ Er sieht in den vier ersten Zeichen die Anfangsbuchstaben *φ, λ, μ, δ* der altgriechischen Tonart-Namen Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Dorisch und sucht dies durch eine längere Erörterung, welche die Angaben einer griechischen Handschrift vom Jahre 1289 auf der Bibliothèque nationale in Paris (Ms. 261) zu unterstützen scheinen[1]), zu erhärten. Der einfache Sachverhalt

[1]) Vergl. Hugues Gaïsser, Le Système musical de l'Église grecque S. 36.

überhebt mich der Nöthigung, auf die Einzelheiten dieser gelehrten Untersuchung einzugehen. Auch die Versuche des Dom Hugues Gaïsser in seinem Werke „Le système musical de l'église grecque d'après la tradition" (Rom 1901), jene Zeichen aus den Tonzeichen der altgriechischen Instrumentalmusik bezw. aus dem altphönizischen Alphabete herzuleiten[1]), ist hinfällig. Denn für jeden paläographisch Geschulten liegt es ohne weiteres am Tage, dass wir es hier einfach mit den vier ersten Buchstaben des Alphabetes oder richtiger mit den 4 ersten Zahlen zu thun haben, wie auch schon Thibaut[2]) richtig erkannt hat. Das erste Zeichen ist *α*, mit einem Schwanz versehen; das zweite ist die jedem Kenner der griechischen Paläographie bekannte, in den Handschriften des 10.–12. Jahrhunderts überwiegend angewendete Nebenform von *β*; das dritte und vierte Zeichen sind die ebenso bekannten Nebenformen von *γ* und *δ*. Dann kehren dieselben Zahlenzeichen wieder mit einem *πλ* davor, d. i. mit der Abkürzung von *πλάγιος*. Das geht schon aus dem Absatz der Papadike von Messina hervor, welcher von den *φθοραὶ τῶν ἤχων* handelt und wo es heisst: *Φθορὰ τοῦ α̲ο̲υ̲ (πρώτου), β̲ο̲υ̲ (δευτέρου), γ̲ο̲υ̲ (τρίτου), δ̲ο̲υ̲ (τετάρτου), τοῦ πλαγίου α', τοῦ πλ. β u. s. w.* Wir haben es also mit den Bezeichnungen der vier authentischen und vier plagalen Tonarten *(ἤχοι)* zu thun, deren dritter aber den Namen *βαρύς* führt, wie wir hier zugleich erfahren, wovon das obige Zeichen nur eine, übrigens paläographisch ganz regelrechte Abkürzung ist.

Die acht Echoi mit ihrer Gruppirung in 2 Klassen mit und ohne plagios entsprechen ganz den acht Kirchentönen der lateinischen Kirche mit ihren vier authentischen und vier plagalen Tonarten. Wie diese so haben auch die griechischen Echoi noch ausser der Zählung besondere Namen; sie nehmen die Bezeichnungen der altgriechischen Oktavengattungen in ihrer ursprünglichen Reihenfolge an, nur dass Lydisch und Phrygisch ebenso wie Hypolydisch und Hypophrygisch gegenseitig umgetauscht sind. Aus dieser Konfusion wäre vielleicht zu vermuthen, dass die alten Namen sich nicht durch fortgesetzte lückenlose Ueberlieferung erhalten haben, sondern — wie ja auch im Abendlande — erst nachträglich wieder aufgenommen wurden. Daher würde denn auch die Nichtübereinstimmung ihrer Anordnung mit der von Bryennios, einem Musikschriftsteller um 1320[3]), erklärlich sein.

Die Reihenfolge der Namen ist daher diese:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Echos I | Dorisch, | plagios I | Hypodorisch, |
| „ II | Lydisch, | „ II | Hypolydisch, |
| „ III | Phrygisch, | „ III | Hypophrygisch, |
| „ IV | Mixolydisch, | „ IV | Hypomixolydisch. |

Diese Echoi verhalten sich in ihrer Tonlage so zu einander, dass mit dem Echos 1 als höchstem beginnend im Absteigen die plagioi 4, 3, 2, 1, im Aufsteigen aber die

---

[1]) Vergl. auch meine Besprechung dieses Werkes in der »Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft« Bd. III S. 27 ff.

[2]) La musique byzantine in der Tribune, Oct. Nov. Dec. 1898, und in der Byzantinischen Zeitschrift von St. Petersburg 1899.

[3]) Vergl. auch ausser der Ausgabe von Wallis den Aufsatz von H. Reimann »Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik«, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. 5 S. 322 ff., sowie H. Gaïsser, Le système musical de l'Eglise grecque, S. 37, wo besonders darauf hingewiesen wird, dass die Zählung der *ἤχοι* des Bryennios von der hier in Betracht kommenden gänzlich verschieden ist.

Echoi 1, 2, 3, 4 sich nacheinander folgen, und dass sich ihre Reihe bei weiterem Ab- oder Aufsteigen immer wiederholt. Also

aufsteigend: Ech. 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4 u. s. w.,
absteigend: Ech. 1, Plag. 4, 3, 2, 1; 4 3 2 1 u. s. w.

Auf die geläufige Kenntniss dieser für uns so einfachen Verhältnisse legte man offenbar sehr viel Gewicht. Man findet ihre Darstellung in der Form eines Baumes, zwischen dessen schräg aufstrebende Zweige die Martyrien der Echoi eingetragen sind, oder in der Form eines Rades *(τρόχος)*, dessen Speichen durch die Martyrien bezeichnet sind, oder in der Form eines Kreises u. dgl. sowohl in den beiden mir gehörigen Handschriften, als in anderen[1]).

Da nun die Echoi ihre Bezeichnungen mit Zahlenbuchstaben *α, β, γ, δ,* plagios *α,* plag. *β,* Barys, pl. *δ* haben, so verwendet man diese zugleich als eine Art Buchstaben-Notenschrift, vermöge deren man die Unbestimmtheit der Neumen bezüglich der absoluten Tonhöhe ergänzen kann. Auf diese Weise bezeichnet *α* den Grundton des ersten Echos, *β* den des zweiten u. s. f., und zwar wenn es sich dabei um aufsteigende Bewegung handelt, *πλ. α, πλ. β* u. s. w. aber, wenn es sich um absteigende Bewegung handelt. Diesen Wechsel der Echoi nennt man die *παραλλαγὴ* und *ἐναλλαγὴ τοῦ ἤχου.* Ein und derselbe Ton wird also, als aufsteigend gedacht, mit dem blossen Buchstaben geschrieben, ist er aber absteigend gedacht, mit diesem und vorgesetztem *πλ.*

So umständlich diese Bezeichnungen auch sind, so geben sie uns doch eine vortreffliche Kontrole über unsere ersten Schritte in der Entzifferung der griechischen Neumen.

Aber nicht nur in den Lehrbeispielen findet diese Buchstaben-Tonschrift eine (mehr theoretische) Verwendung, sondern in allen Neumationen der praktischen Musik dienen diese Zeichen dazu, zu jedem Tonstück den Anfangston anzugeben, und auch sonst am Schlusse des Stückes oder am Ende seiner einzelnen Glieder als Wegweiser für die Entzifferung zu fungiren und den unerlässlichen Anhalt zur Bestimmung der Tonart abzugeben. Sie sind also das nämliche, als die Schlüssel in unserem Liniensysteme. Sie erhielten später den Namen *Μαρτυρίαι, Zeugnisse* oder *Marken,* den wir hier beibehalten wollen.

Noch aber fehlt uns die Tonbestimmung der Tonarten selber, denn der Traktat spricht immer nur von einer Tonstufe *(μίαν φωνήν)* auf- oder abwärts, ohne Halbtonschritt vom Ganzton zu unterscheiden. Wüssten wir, ob der Halbtonschritt zwischen *α* und *β,* oder zwischen *β* und *γ,* oder zwischen *γ* und *δ* u. s. w. liegt, so wüssten wir ohne weiteres, welchen Tönen unseres Tonsystemes diese Schlüsselzeichen entsprechen. So aber müssen wir diese Bestimmung der absoluten Tonhöhe auf anderem Wege festzustellen versuchen.

Die Lösung kann indessen nicht allzuschwer fallen. Zunächst giebt uns die Uebereinstimmung des griechischen Tonarten-Systems mit dem der abendländischen Kirche einen gar nicht misszuverstehenden Wink. Die Lehre von den vier authentischen und vier plagalen Tonarten, betitelt als 1., 2., 3. und 4. Ton, stammt bekanntlich nicht aus dem Abendlande; sondern dieses hat sie erst von den Griechen bezogen. Das spiegelt sich schon in den musikgeschichtlichen Fabeln von der Einführung der 4 authentischen Tonarten durch Ambrosius und der 4 plagalen durch Gregor I. wieder. Die Haltlosigkeit

[1]) Vgl. Theil B Seite 14 und 15, Gaïsser, Le système etc. u. s. w.

der immer noch vielgeglaubten Fabel ergiebt sich schon aus dem Umstande, dass erst im 8. Jahrhundert diese Unterscheidung der Tonarten erstmalig Erwähnung findet, nämlich in Alcuin's Fragment über die Musik. Alcuin sagt hier, dass es octo tonos (echoi, Tonarten und Töne) gäbe, die sich in je vier authentici und plagii scheiden. Der erste heisst protus (πρῶτος), der zweite deuterus (δεύτερος), der dritte tritus (τρίτος), und der vierte tetrarchius (für τέταρτος). Des griechischen Ursprunges dieser Benennungen ist sich Alcuin vollkommen bewusst. Hier liegt also eine direkte Uebertragung des griechischen Tonarten-Systems ins Abendland vor.

Dass diese Entlehnung nicht schon zur Zeit eines Gregor I. vor sich gegangen ist, dafür haben wir ein indirektes Zeugniss darin, dass Cassiodor, aus dessen „Institutiones musicae" Alcuin in seinem sehr kurzen Fragment einen ganzen Satz wörtlich entlehnt hat[1]), selbst von dieser Lehre der authentischen und plagalen Tonarten nichts weiss, während er sein ganzes Werk auf die alten griechischen Musikschriftsteller aufgebaut hat und die alten griechischen Tonarten sehr genau kennt. Offenbar kam also die neue Lehre von den authentischen und plagalen Tonarten erst zu Alcuins Zeiten in das Abendland, und zwar durch die griechichen Sänger, die sich, viel und gern gehört, an Karls des Grossen Hofe aufhielten[2]). Darauf weist auch Aurelianus Reomensis, der noch dem 9. Jahrhundert angehört, deutlich genug hin. Er handelt in dem langen 8. Kapitel seiner „Musica disciplina" von den acht *toni* (Tonarten, Echoi) und erzählt, dass sich die Griechen der Urheberschaft derselben rühmten, weshalb Kaiser Karl der Grosse noch 4 Tonarten habe hinzufügen lassen, um den Lateinern auch einen Ruhm daran zu sichern und sie nicht geringer als die Griechen erscheinen zu lassen. Soviel Griechen und Lateiner aber auch in „modernen" Zeiten hinzugefügt hätten, so wären doch jene acht immer die Grundlage der Melodiebildung geblieben.

Aurelian hat zunächt die ganze Erklärung über die 4 authentischen und plagalen Töne, den protus, deuterus u s. w. wörtlich von Alcuin abgeschrieben[3]); dann erzählt er von dem Eingreifen Kaiser Karls und giebt die Namen der vier auf dessen Befehl neu hinzugefügten Töne. Diese Namen sind *Ananno, noeane, nonannoeane, noeane.* Dass diese Wortbildungen verwandt sind mit jenen Bezeichnungen der griechischen Echoi *Ananes, neanes* u. s. w., ist wohl ohne weiteres klar. Und dasselbe ist es dann mit den später noch dazu erfundenen weiteren vier Tönen *Neno, teneano, noneano, annoannes.* Ueber die Bedeutung dieser Namen und wie sie wohl in lateinische Sprache übersetzt werden könnten, befragte Aurelian einen Griechen — woraus also doch wohl hervorgeht, dass er sie nicht als von den Lateinern erfunden ansah. Aus der Antwort des Griechen[4]) ergiebt sich, dass der 1. Ton Nonan(no)eane, der 2. Noeane[5]), der 3. Noioeane, die plagalen aber Noeane (?) oder Noeacis hiessen.

---

[1]) Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, qua in vocis accentu sive tenore consistit. — [2]) Vgl. N.-St. I, S. 112.

[3]) Gerbert, Scriptores I S. 39 f., vergl. 26 f. — [4]) N.-St. I S. 112.

[5]) Offenbar sind die beiden Worte bei Gerbert Script. I 42b gegenseitig vertauscht. Es muss heissen für den ersten Ton Nonannoeane und für den zweiten Noeane, damit 1. die 6 Silben für den ersten Ton herauskommen, 2. weil diese Reihenfolge sich auch aus der griechischen als die richtige ergiebt und 3. weil bereits im Eingange dieses Kapitels ausdrücklich gesagt wird: Caeterum nomina, quae his inscribuntur tonis, ut in primo tono Nonaneane, et in secundo Noeane et caetera quaeque . . . .

Regino von Prüm in seinem Tonarius[1]), Odo von Clugny ebenfalls in seinem Tonarius, Hucbald in seiner Musica[2]) und Berno von Reichenau in seinem Tonarius benützen alle diese oder ähnliche Silben zur Bezeichnung der einzelnen Tonarten. Am nächsten kommt dem griechischen Muster Hucbald, der ja überhaupt völlig unter dem Einflusse der griechischen praktischen Sänger steht und wohl bei ihnen aus der Quelle geschöpft hat, während nach dem Vorbilde des Aurelianus sich die Odo- und Berno-Handschriften richten. Folgende Nebeneinanderstellung wird dies deutlicher zeigen:

| | Griechisch. 14 jh. | Hucbald. 9—10 jh. | Regino. 8—9 jh. | Aurelian. 9 jh. | Odo und Berno. $^1/_2$10 jh. 10—11 jh. |
|---|---|---|---|---|---|
| Ech. 1. | Annanes | Annaneane | No(n)annoeane | Nonan(no)eane | None noeane |
| „ 2. | Neanes | Nana *neagis* | No(i)eane | Noeane | *Noeagis* |
| „ 3. | Nana | Agian *neagies* | Noeoean(n)e | Noioeane | Noeoeane |
| „ 4. | Hagia | Nenoteanes | | — | *Noeagis* |
| Plag. 1. | Aanes | *Noeagis* | *Noeais* | | Noenoeane |
| „ 2. | Neeanes | Nennote*neagis* | „ | Noeane | *Noeagis* |
| „ 3. | Aneanes | Anaiet*aneagis* | „ u. Noeoeane | *Noeacis* | Noeoeane |
| „ 4. | *Neagie* | Aian*neagies* | „ | | *Noeagis* |

Es ist kein Wunder, dass bei diesen unverstandenen und unverständlichen Wortbildungen sich Verstümmelungen und Missverständnisse einstellten; trotzdem sind die Spuren eines ursprünglichen Prinzipes nicht ganz zu verkennen, z. B. wenn bei Hucbald der Name Annaneane des 1. Tones nichts anderes als eine Zusammenziehung der Namen für den 1. und 2. Ton ist, der 3. und 4. griechische dem 2. und 3. Hucbaldschen Tone entsprechen und der 3. Ton *agian neagies* heisst, was eine Zusammensetzung vom 4. authentischen *Hagia* und seinem plagalen *Neagie* ist. Eigenthümlich ist bei ihm die Anhängung von *neagis* bei nicht weniger als 6 von den 8 Tönen. Die übrigen abendländischen Musiker verstehen sich aber noch weniger als Hucbald auf die griechischen Tropen; sie wechseln überhaupt nur zwischen zwei verschiedenen Formen *Noe(n)oeane* und *Noea(g)is* ab. Es kann darum gar kein Zweifel sein, dass die griechische Musik des ausgehenden Mittelalters eine sicherere weil autochtone Ueberlieferung hatte als das Abendland im früheren Mittelalter.

Es ergeben sich folgende Uebereinstimmungen zwischen den mittelalterlichen griechischen und lateinischen Tonart-Bestimmungen:

1. Die Byzantiner nennen ihre Tonarten Echoi „Töne“, ebenso die Lateiner die ihrigen „toni“. Bei jenen ist diese Benennung geschichtlich berechtigt, da ihre Echoi ursprünglich in der That nur Einzeltöne waren, deren Zahlenzeichen $\alpha'$ $\beta'$ $\gamma'$ $\delta'$ ebenso wohl die Zahl-Bezeichnungen für die Tonarten, welche sich auf diesen Einzeltönen aufbauten, abgeben konnten; bei den Lateinern aber, bei denen die Buchstaben *a b c d* nur Einzeltöne, nicht zugleich auch Zahlen bedeuteten, ist die Bezeichnung *tonus* für die ganze Tonart befremdlich.

2. Die Byzantiner hatten acht Echoi; die Lateiner übernahmen, ausdrücklichen Traditionen zufolge, von den byzantinischen Sängern ebenfalls acht Tonarten.

---

[1]) Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi Bd. II S. 5 ff.

[2]) Gerbert, Script. I S. 149.

3. Die Lateiner übernahmen ferner von den Byzantinern die für jede Tonart charakteristischen Tonformeln (Echemata) unter der griechischen Bezeichnung *Tropi* und mit den eigenartigen Syllabirungen der Byzantiner.

4. Die 8 Tonarten theilten die Lateiner, ebenso wie die Byzantiner, in zwei Gruppen zu je vier, die Haupt- und Neben-Tonarten; die Bezeichnungen der beiden Gruppen bei den Lateinern als *authentisch* und *plagal* sind dem Griechischen entnommen.

5. Die Reihenfolge dieser je vier Tonarten wird bei Lateinern wie Byzantinern von unten nach oben gezählt, wobei sich die ersteren der griechischen Ordinalzahlen *protus, deuterus, tritus, tetartus* bedienen.

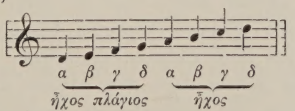
6. Daneben erhalten die Tonarten bei beiden die altgriechischen Benennungen *Dorisch, Phrygisch* u. s. w. in ähnlicher Weise zuertheilt.

7. Die Tonarten der Lateiner bauen sich ebenso wie die byzantinischen ausschliesslich auf den diatonischen Tönen auf, zu deren Bezeichnung die Byzantiner sich der 4 ersten Buchstaben ihres Alphabetes in stets (auf der Quinte) wiederholter Folge, die Lateiner aber der 7 ersten Buchstaben ebenfalls in stets (auf der Oktave) wiederholter Folge bedienen.

8. Diese Tonschrift wird bei beiden bloss als eine mehr theoretische benützt, zum eigentlichen praktischen Gebrauche bedienen sich die Lateiner wie die Byzantiner nur der Neumen.

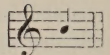
Aus allem geht hervor, dass die abendländischen Kirchentöne nur ein Spiegelbild der griechischen Echoi sind, und deshalb darf man mit Sicherheit annehmen, dass beide auch in ihren Tonverhältnissen übereinstimmen. Beide gehen nun auf das altgriechische Tonarten-System zurück, das sich innerhalb der diatonischen Skala $A$—$a^1$ entwickelt. Von *A* gehen aber auch die alten wie mittelalterlichen griechischen und lateinischen Gesangs-Notationen aus, und der Ton *a* der letzteren ist nach seiner ganzen Lage im Tonsystem noch genau unser heutiger Ton *a*. Ist also der erste Ton der byzantinischen Skala $\alpha$ gleich dem ersten Tone der abendländischen Tonleiter *a*, so ist er auch unserer heutigen Tonhöhe *a* gleich.

Von diesem Echos $\alpha = a$ zählen nun die Papadiken nach oben und unten mit $\alpha\ \beta\ \gamma\ \delta$, immer um eine Stufe der altgriechischen und mittelalterlichen Grundskala *a b (h) c d e f g* auf- oder abwärtssteigend, bis zum je vierten Ton, um dann wieder von vorn mit $\alpha$ zu beginnen. Von $\alpha$ je eine diatonische Stufe aufwärts erhält man also den Echos $\beta = b$ *(h)*, dann den Echos $\gamma = c^1$, den Echos $\delta = d^1$; von $\alpha$ aber immer um eine diatonische Stufe absteigend erhält man der Reihe nach den Echos plagios $\delta = g$, $\gamma = f$, $\beta = e$, $\alpha = d$, folgendermassen[1]):




Dass sich dieses System vortrefflich in die musikgeschichtliche Entwicklung einreiht, dürfte ein Zeugniss mehr für die Richtigkeit unserer Ausführungen sein. Betrachten

[1]) Der Raumersparniss halber notire ich hier wie später, auch in meinen Uebertragungen, immer im Violinschlüssel, also eine Oktave höher, als die Tonbuchstaben eigentlich anzeigen.

wir sein Verhältniss sowohl rückwärtsschauend zu dem altgriechischen als vorwärtsblickend zum abendländischen Tonarten-System. Bekanntlich ist die Tonstufe  im Alterthum wie im Mittelalter doppelter Natur gewesen; je nach Erforderniss konnte man sie als *b* *(συνημμένων)* oder *h* *(διεζευγμένων)* benützen; diese Tonstufe bildete die Pforte für die später siegreich eindringende Chromatik. Nimmt man also für den Echos *β* unser *b* an und vergleicht nun die sich auf den Echoi aufbauenden Oktavengattungen mit ihren Namen in ihrer altgriechischen und byzantinischen Verwendung (s. S. 37), so erhält man folgendes überraschende Bild:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Plagios | *α* | **Hypodorisch** | d e f g a b c d = 1 ½ 1 1 ½ 1 1 | **Hypodorisch** A-a |
| „ | *β* | „ lydisch | e f g a b c d e = ½ 1 1 ½ 1 1 1 | Mixolydisch H-h |
| „ | *γ* | „ phrygisch | f g a b c d e f = 1 1 ½ 1 1 1 ½ | Lydisch C-c |
| „ | *δ* | „ mixolydisch | g a b c d e f g = 1 ½ 1 1 1 ½ 1 | Phrygisch D-d |
| Echos | *α* | **Dorisch** | a b c d e f g a = ½ 1 1 1 ½ 1 1 | **Dorisch** E-e |
| „ | *β* | **Lydisch** | b c d e f g a b = 1 1 1 ½ 1 1 ½ | **Hypolydisch** F-f |
| „ | *γ* | **Phrygisch** | c d e f g a b c = 1 1 ½ 1 1 ½ 1 | **Hypophrygisch** G-g |
| „ | *δ* | **Mixolydisch = Hypodorisch** | d e f g a b c d = 1 ½ 1 1 ½ 1 1 | **Hypodorisch** A-a. |

Dorisch und Hypodorisch, gewissermassen, als in der Mitte und an beiden Enden stehend, die Hauptpfeiler der beiden Systeme, sind auf beiden Seiten gleich. Hypodorisch leitet im byzantinischen System als erster Plagios die Tonarten mit *Hypo* ein, wie Dorisch die ohne *Hypo*. Aber im altgriechischen System entsprechen den byzantinischen Tonarten mit Hypo diejenigen ohne diesen Zusatz und umgekehrt. Das will sagen: die byzantinischen Nebentonarten (Plagioi) nehmen die Stelle der altgriechischen Haupttonarten und die byzantinischen Haupttonarten die der altgriechischen Nebentonarten (mit *hypo*) ein: beide haben ihre Stelle gewechselt.

Unter Voraussetzung dieser Auswechselung stimmen also die Namen der byzantinischen Echoi in ihrer zuerst befremdlichen Reihenfolge Dorisch, Lydisch, Phrygisch, Mixolydisch (= Hypodorisch in der höheren Oktave) mit der Ordnung der altgriechischen Oktavengattungen und ihren Namen auf das Genaueste überein, und nach dem Vorbilde dieser Haupttonarten wurden dann auch die Plagioi analog mit dem Zusatze von *Hypo* benannt: Hypo-dorisch, lydisch, phrygisch, mixolydisch, obgleich auf diese Weise an eine entsprechende Uebereinstimmung der Plagioi mit der Ordnung der altgriechischen Tonarten natürlich nicht zu denken war.

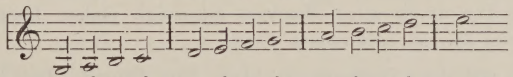
So zeigt sich uns ein ungezwungener Entwickelungsgang des byzantin. Systems aus dem der alten Griechen. Gleiches lässt sich aber von dem System der abendländischen Tonarten nicht behaupten, schon deshalb nicht, weil sie überhaupt keine richtigen Oktavengattungen darstellen. Denn die plagalen Tonarten beginnen und schliessen mit einem anderen Tone als dem Grundtone ihres Oktaven-Umfanges. Die Tonarten des lateinischen Kirchengesanges sind vielmehr getreu nach dem Muster der byzantinischen gebaut und die altgriechischen Namen sind erst nachträglich, nachdem man sie durch Cassiodor, Boethius u. a. kennen gelernt, den authentischen und plagalen in missverstandener Weise untergelegt worden, nämlich in umgekehrter Reihenfolge, sodass ausser dem festen Ausgangspunkte Hypodorisch auch nicht eine mit den antiken Tonarten übereinkommt. Die Sache liegt folglich so, dass das abendländische System zu seiner unerlässlichen Voraus-

setzung das byzantinische hat, und nicht direkt aus dem antiken entwickelt ist, während das byzantinische aus dem antiken direkt hervorgegangen ist.

Damit dürfte denn einerseits das hohe Alter des byzantinischen Systems erwiesen sein, es muss vor dem 8. Jahrhundert, wo es bei Alcuin zum ersten Male erscheint, entstanden sein. Andererseits aber haben wir durch unsere Untersuchungen die feste Grundlage für die Bestimmung der Tonhöhen der Echoi und ihrer Martyrien gewonnen und nachgewiesen, dass in der That ursprünglich der Echos *α* auf *a*, der Echos *β* auf *b*, der Echos *γ* auf *c*, der Echos *δ* auf *d* fällt, ebenso wie die Plagioi *α β γ δ* auf *d e f g* fallen.

Aber dabei zeigte sich gar bald ein Missstand, der immer unangenehmer bemerkbar wurde, je mehr die Plagioi als Nebentonarten zu den Echoi in Beziehung gesetzt wurden. Plagios *α*, *γ* u. *δ* liegen eine Quinte unterhalb ihrer Echoi, aber Plagios *β* stand zu seinem Echos *β* in dem unreinen Verhältniss einer verminderten Quinte, wenn das *β* als unser *b* gefasst wurde. Das fiel weg, wenn man das *b* durch seine Umwandlung zu *h* — der ja später, als der geschichtliche Zusammenhang mit den antiken Tonarten nur noch eine theoretische Bedeutung hatte, nichts mehr im Wege stand — beseitigte. Denn mehr, als an jenem geschichtlichen Entwickelungsgange, lag den mittelalterlichen Musikern an der richtigen Durchführung ihres eigenen Prinzipes der Haupt- und Plagaltonarten.

Zudem lag es in dem Wesen der 4 Echoi, dass sie nach unten oder oben hin beliebig um eine Quinte versetzt werden konnten,




sodass also z. B. Echos *α* innerhalb zweier Oktaven viermal auf vier verschiedenen Tönen wiederkehrt, auf G, d, a und e, welche alle um eine Quinte von einander abstehen, ein Vorgehen, das übrigens Hucbald in seiner Dasia-Notation nachgeahmt hat. Das war aber keine wirkliche Transposition mit Beibehaltung der Intervalle innerhalb der auf den Echoi aufgebauten Tonarten. Denn der Codex Chrysander sagt bei Besprechung dieser Versetzung ausdrücklich (s. oben S. 38), dass wenn man von *α* aus 7 Stufen hinabsteige, d. h. eine Oktave, man zwar den Plagios *β* finde, aber dieser sei wegen der Uebereinstimmung der Oktaventöne derselbe als der Echos *α*.

Den Prozess konnte man zwar nach unten und oben ins Unendliche fortsetzen (bis ins Hundertste, sagt unsere Handschrift), aber praktisch scheint man über eine einzige Transposition nach unten oder oben hin nicht gegangen zu sein, zumal die Melodien den Umfang einer Decime kaum überschritten, ja ihn häufig nicht einmal ausfüllen. Transponirte man also die Echoi um eine Quinte nach unten oder die Plagioi um ebensoviel nach oben, so fand man nur dann die gleichen Tonverhältnisse zwischen ihnen, nämlich Ganzton-Halbton-Ganzton für *α*, $^1/_2$ 1 1 für *β*, und 1 1 $^1/_2$ für *δ*, wenn man dies innerhalb der Oktave d e f g a h c d that, ohne das *h* in *b* zu erniedrigen. Nur beim Barys blieb diese Erniedrigung nöthig; daher wohl auch sein Name „der tiefe“.

Das ist der Grund, weshalb ich mich bei meinen Uebertragungen keinerlei Vorzeichen bedient habe. Zudem giebt es bestimmte Neumen (wie später gezeigt wird), welche einen Halbtonschritt angeben und dadurch das ihre zur Feststellung der absoluten Tonhöhe beitragen.

## Sechstes Kapitel.

## Die Entzifferungen der Schulübungen.

Wir sind nunmehr soweit gerüstet, um an die Entzifferung der Lehr- und Unterrichtsbeispiele heranzugehen. Das erste, im dritten Theil C vorliegenden Bandes unter No. 1 wiedergegeben, ist dem Codex Chrysander (Th. B, bl. 13) entnommen und trägt an der Stirn die Martyrie des ersten Tones $\alpha = a$. Dann folgen der Reihe nach die Martyrien $\pi\lambda.\ \delta = g$, $\beta\alpha\rho\acute{\upsilon}\varsigma = f$, $\pi\lambda.\ \beta = e$, $\pi\lambda.\ \alpha = d$; dann wieder zum Ausgangstone $a$ aufsteigend: $\beta = e$, $\gamma = f$, $\delta = g$ und $\alpha = a$ u. s. w. Auf diese Weise wird durch das ganze Stück hindurch jeder einelne Ton durch seine Martyrie angezeigt, sodass über die Tonbewegung der Neumen keinerlei Zweifel aufkommen kann.

Es beginnt mit einer Zeichengruppe Ison über Oligon. Das Ison zeigt an, dass der Anfangston der „gleiche" ist als derjenige der Martyrie, also der Grundton der ersten Tonart, d. h. *a*. Das Oligon ist, da es unterhalb des Ison steht, stumm (s. oben S. 27); es deutet nur an, dass der Ton des Ison gegenüber dem Folgenden ein Oligon ist, d. h. eine Tonstufe höher als der folgende Ton liegt. Dieser folgende Ton ist durch Apostroph angegeben, d. h. die Stimme steigt um eine Stufe abwärts. Es folgt ein zweiter und dritter Apostroph und dann das Zeichen Dyo syndesmoi, ebenfalls eine Tonstufe abwärts bedeutend. Letzteres wird gewöhnlich als Abschluss einer kürzeren oder längeren Reihe absteigender Töne angewendet, deutet also meist an, dass das Absteigen mit ihm seine Endschaft erreicht hat und nunmehr mit dem folgenden Tone das Aufsteigen wieder beginnt. Dieses Aufsteigen geht über fünf Stufen; das letzte, vierte Oligon in der Reihe ist mit einer Diplé versehen, die vermuthlich eine Besonderheit des Notenwerthes anzeigt. Der Oligon-Reihe folgt ein Ison mit darunterstehender, also tonloser Oxeia; die Verbindung ergiebt eine einfache Wiederholung des vorhergehenden Tones. Alles übrige giebt zu neuen Bemerkungen keinen Anlass; Verwendung finden hier nur die aller-elementarsten Grundzeichen. Das Ganze stellt ein Uebungsstück für die Erlernung der Tonarten dar, deren Sprachformeln auch unter den Martyrien stehen, nämlich *ἀνανεανες* (die Charaktere *ι* und *u* sind offenbar nur Stellvertreter für *ν* aus paläographischem Missverständniss) für den I. Ton, wozu man das *Annaneane* Hucbald's vergleiche. Die damit bezeichnete Tonpartie bewegt sich zwischen a—D ab und wieder auf. Es folgt *(ν)ἐανες*, die Formel des II. Tones mit derselben Bewegung ab und wieder auf, nur zwischen h—E. Dann kommt *ἄανες*, die Formel für den I. Plagios mit c—F, *ἅγια* für Ton IV mit d—G und schliesslich *(ἀν)ανέανες* für den Plagios III mit e—a. Tauscht man die

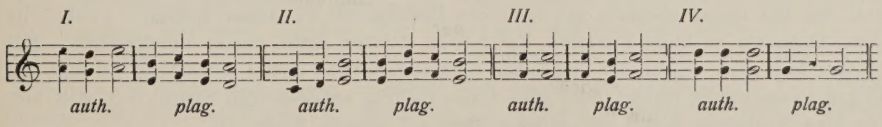
Formeln der beiden Plagalen I und III gegen einander aus, so bewegt sich für jeden Ton die Melodie zwischen seinem Grundton und dessen Quinte auf und ab.

| | | |
|---|---|---|
| I. Ton | D-a | Ananeanes |
| II. „ | E-h | Neanes |
| III. (für I.) Plag. | F-c | Aneanes (für Aanes) |
| IV. Ton | G-d | Hagia |
| I. (für III.) Plag. | a-e | Aanes (für Aneanes). |

Noch instruktiver ist das Lehrstück auf Blatt 8[a] derselben Handschrift (Theil B bl. 17, C No. 2). Hier sind die Neumen in kleine Gruppen zusammengefasst, die unter sich die Solmisationsformeln der verschiedenen Tonarten nebst deren Martyrien der Reihe nach haben. Die Martyrien stehen unter einem der mittleren Töne der Gruppen, beziehen sich aber ausschliesslich auf den jeweiligen letzten der Gruppe, d. i. die Grundtöne der Tonarten, die sich auf diese Weise dem Ohr und Gedächtniss des Schülers einprägen sollen.

Das Ganze ergiebt eine gut sangbare Melodie, die als Lehrmelodie leicht auswendig zu lernen und zu behalten war. Sie wird durch das Kreuzzeichen (σταυρός, in Form eines T) in 5 Glieder zerlegt und zwar schliessen alle diese Glieder auf dem Tone *a*, ihrer Unterquinte *d* oder ihrer Oberquinte *e*. Dieses Quintenverhältniss macht sich überhaupt stark bemerklich; denn der 1. Echos hat die Tonformel *aga* oder eine Quinte höher *ede*. Der 2. Echos hat *cde* oder eine Quint höher *gah*, der 3. *ff* oder *cc*, der 4. *ggg* oder *ddd*. Der 1. Plagios hat *efed* oder *hcha*, der 2. *egfe* oder *hdch*, der 3. *fef* oder *chc*, der 4. nur *gag*.

Diese Quinten-Transposition ergiebt sich aus der oben S. 43 und 45 besprochenen Echos-Lehre von selbst. Sie fusst auf der uralten Lehre vom Tetrachord, die schon für die altgriechische Musik grundlegend war. Man sah die Tonleiter einer Oktave als aus zwei gleichen Gruppen von vier Tönen entstanden an, z. B. die Tonleiter (Oktavengattung) D-d als entstanden aus den gleichen Tetrachorden mit Ganzton, Halbton, Ganzton: D E F G und A H c d. Die Wiederholung genau der gleichen Stufen geschieht auf der höheren Quinte; es bleibt sich also bei Melodien von so kleinem Umfange ziemlich gleich (abgesehen von der verschiedenen Stimmlage), ob man sie mit dem Grundtone oder in der höheren Quinte beginnt. Vergleichen wir die Kadenzen der authentischen Töne mit ihren Plagalen, so ergiebt sich, dass die ersteren Tonformeln zu dem Endton (Finalis) aufsteigen, während letztere zu ihm hinabfallen:

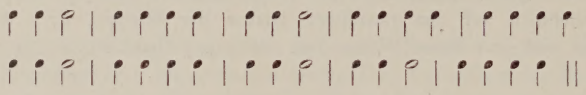



Besonders deutlich ist das bei den ersten und zweiten Tonarten. In der Kadenz des 1. auth. Tones *aga* erkennen wir sogleich die Komma-Kadenz des altchristlichen Recitatives wieder und in der des entsprechenden plagalen *efed* die Kolon-Kadenz. Der 4. plagale ist ebenfalls absteigend, der 3. plagale aber allein aufsteigend. Er hat ja auch

einen besonderen Namen: *βαρύς* und (vgl. S. 20) *νενανῶ* statt *πλάγιος γ* und neben der gewöhnlichen Martyrie *γ* hat er oft diese *ῦ*.

Nur versuchsweise, um das wichtige Beispiel leichter dem Gedächtnis einprägen zu können, habe ich die Tongänge rhythmisch gegliedert, was gerade hier sehr leicht geschehen kann. Wenn wir nämlich alle Töne mit Vierteln ansetzen, die aber, welche mit Kratema und Diplé ausgeschmückt sind, als Halbe notiren, so erhalten wir ein wohlgefügtes rhythmisches Gebilde im Viervierte-Takt, das wenig zu wünschen übrig lässt.

Die Gliederung wird, wie schon oben gesagt, nicht bloss in melodischer und harmonischer, sondern auch in rhythmischer Beziehung durch das Zeichen des T-Kreuzes gegeben, das also offenbar als unser Fermate-Zeichen auszudeuten ist. Dieses theilt zunächst zwei Glieder mit je fünf $^4/_4$-Takten ab, mit dem Rhythmus:



Dann kommen zwei längere Glieder von 8—9 Takten, in ihren beiden Anfangs- und Endtakten zeichengetreu übereinstimmend. Nur die Mittelpartie zwischen Anfang und Ende macht einige Schwierigkeiten, die man beseitigen kann, wenn man zwei Ison hintereinander als zusammen nur ein Viertel ausmachend annimmt. Den Schluss macht dann wieder eine 5taktige Periode.

Die in dem Lernstück zur Verwendung kommenden Zeichen sind nur die einfachsten Grundzeichen: Ison, Oligon, Oxeia mit Kentema und Apostroph. Dazu kommt noch die Petasthe und zwar für einen aufsteigenden Ton, welchem unmittelbar ein Absteigen folgt. Dadurch unterscheidet sie sich also ganz erheblich von anderen Zeichen, welche einen Ganztonschritt aufwärts bedeuten, besonders von dem Oligon, dem ein weiteres Aufsteigen folgen kann.

Ich gehe nun zu einem dritten Uebungsstück über, das der Cod. Chrysander auf Blatt $7^b$ enthält und das schon eine reichere Abwechselung in den verwendeten Zeichenformen bietet (Theil B, bl. 16, C No. 3). Besonders interessirt hier die Abwechselung von Oligon und Oxeia bei aufsteigenden Tonreihen. Das Lehrstück, das wie die vorhin besprochenen im *ἦχος α* steht, beginnt sogleich mit einer Reihe von 6 Zeichen dieser Art, und zwar fällt die Oxeia auf *f* und *c*, während zwischen beiden drei Oligon liegen. Das wiederholt sich dann, und wo sonst die Oxeia in dem Stücke vorkommt, fällt sie auf die obere Stufe der Halbtonschritte *ef* und *hc*. Das nämliche aber ist mit Dyo Kentemata der Fall, das fast immer ebenfalls auf die obere Halbtonstufe zu stehen kommt. Freilich ist diese ungemein wichtige Funktion der beiden Zeichen nicht immer durchgeführt. Besonders lässt sich wegen der ungenauen Schreibung nicht immer feststellen, ob man ein Oligon (wagerechten Strich) oder eine Oxeia (schräg aufsteigenden Strich) vor sich hat. Die Dyo Kentemata finden sich seltener auch auf anderen Stufen.

No. 4—5 unserer Entzifferungen (Theil C) bietet nun die Echemata oder Tonformeln für die 8 Tonarten, für jeden meist drei (Theil B, bl. 20 ff.). Hier sind die Martyrien nicht mehr untergeschrieben, wir sind also bei deren Entzifferung allein auf unsere Findigkeit überall dort angewiesen, wo es sich um Zeichen und Zeichenkombinationen handelt, welche

in den bisherigen Beispielen nicht vorkamen. Hier treten die früher gebrachten Regeln und Tabellen über die Bedeutungen der Zeichen in Dienst. Diese lassen uns nur selten im Stich; wo sie aber nicht ausreichen, muss man sie durch Ausprobiren, Vergleichen u. s. w. zu ergänzen suchen.

Wesentliche Dienste thut dabei die Gesetzmässigkeit, in welcher die Tonformeln mit dem Grundtone ihrer Tonart beginnen und in ihm oder seiner Ober- oder Unterquinte schliessen. Selten schliessen sie in Ober- oder Unterterz. Immer aber sind es die Töne eines Dreiklanges, die dabei in Betracht kommen.

Aus einer Vergleichung der besprochenen mit den Echemata des Cod. von Messina, die im Grossen und Ganzen dieselben sind und die ich deshalb hier nicht wiedergebe, ersieht man Folgendes: Alle Töne können in ihrem Grundtone schliessen. Daneben aber schliessen die authentischen auch gern in den Unter-Intervallen (in Unterterz der zweite, in Unterquinte der dritte und vierte), die plagalen aber in den oberen Intervallen (in Oberterz der 1., 2. und besonders der 3., in Oberquinte der 2. und besonders der 4.[1]). Das will sagen: die authentischen Tonarten bilden ihre Melodien gern absteigend, die plagalen aber aufsteigend. Folgendes Schema veranschaulicht diese Verhältnisse:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ab: | Quint | Terz | Tonica | Terz | Quint | auf |
| authent: | 4. 3. | 2. | 1. | 1. 2. 3. | 2. 4. | plagale Tonart. |

Diese Echemata sind der Grundstock für die Melodiebildungslehre; ihre Tonfälle kehren in den Melodien immer wieder, sodass ein Kundiger aus ihnen die Tonart eines Stückes heraushören kann. Sie sind genau dasselbe, als die Tropen im lateinischen Kirchengesange, in den sie sammt ihren Syllabirungen direkt durch die byzantinischen Sänger verpflanzt worden sind.

Von Zeichen oder Besonderheiten, welche bisher noch keine Besprechung gefunden haben und in diesen Echemata-Stücken vorkommen, ist zu bemerken:

1. Der Stauros findet sich bei Oxeia mit Dyo Kentemata über den Zeichen; vergl. Echos $1^a$ und $2^a$ am Schlusse. Das ist sehr selten und scheint von keiner Bedeutung zu sein.

2. Bei Ech. $2^b$ findet sich über dem mittleren Stauros ein Zeichen, das nichts anderes ist, als ein aus zweien zusammengezogenes Ison.

3. Neben den Tonzeichen als den kleinen Zeichen, treten in diesen Stücken auch noch öfters „grosse Zeichen“ auf; sie sollen im folgenden Kapitel ihre Besprechung finden.

Als No. 6 habe ich einen Lehrgesang über die Echemata übertragen, der ebenfalls dem Erlernen der Tonarten dienen soll. Die einzelnen Glieder sind mit den Martyrien der Tonarten bezeichnet, beginnen der Reihe nach mit den Grundtönen *d e f g a* und schliessen mit *d c* (statt *e*) *f g a* (statt *h*) *c d*. Interessant ist der Text dazu, der in Uebersetzung lautet: Ein Abbas begegnete dem andern und begrüsste ihn so: „Woher kommst Du, o Abbas?“ — „Von Adrianopel“. — „Was hörtest Du von meinen Eltern?“ — „Es starb Deine Mutter (der Text hat *μανα* statt *μαμα*), es kämpft mit dem Tod auch Dein Vater; Gott möge sie selig machen.“

[1]) Der Schluss der 4. plagalen in der Obersekunde findet sich nur einmal und nur im Codex Chrysander.

Wegen ihres schönen melodischen Gesanges werden die Schullieder, die ich in No. 7a—c wiedergebe, gewiss Interesse erwecken, besonders das erste und letzte. Der Sinn des Textes ist: „Wer die Zeichen oder die Musik erlernen und Lob erhalten will, braucht vielen Fleiss, braucht viele Tage, wenn er die Ehre, die man einem Chorleiter erweist, und grosse Gnadengaben (Dukaten in die Hände, sagt Cod. Chrys.) in Empfang nehmen will.“ Alle drei Lieder stehen im zweiten plagalen Ton. Das erste beginnt nicht mit Ison, d. h. dem Grundton *e* dieser Tonart, sondern mit dem Elaphron, d. h. eine Terz tiefer mit *c*. Nicht unbemerkt bleibe, dass hier die Ueberschrift des zweiten Liedes: *ποίημα τοῦ ξυροῦ* einen Beweis dafür bildet, dass man unter *ποίημα* nicht das Gedicht, sondern die Melodie verstand; denn das erste Lied wird dem Glykys zugeschrieben, obgleich doch der Text genau derselbe und nur die beiden Melodien verschieden sind, d. h. also auch verschiedene Urheber haben. Das beweisen auch viele Tonstücke in dem Cod. Chrys., welche ebenfalls *ποίημα* genannt werden, obgleich sie nur syllabirenden Text ohne jede sprachliche Bedeutung haben.

Die gebrachten Beispiele werden wohl genügen, um das melodische Verständniss für die spät-byzantinische Tonschrift auf sichere Füsse zu stellen. Unsere Uebertragungen halten sich genau einerseits an die Original-Neumationen und zum anderen an die Regeln und Tabellen der Papadiken, welche hier in Praxis umgesetzt sind. Damit ist denn erwiesen, dass diese Regeln, so spitzfindig sie auch zuerst erscheinen, keine blossen Theoreme und unsere Ausdeutung derselben keine Phantasiegebilde, sondern die reale Grundlage der Tonschrift sind, in welcher das ausgehende griechische Mittelalter seinen unermesslichen Schatz altüberlieferter Melodien und neukomponirter Musik niedergelegt hat. Unsere Methode der Entzifferung bietet daher auch für jedes im Original korrekt niedergeschriebene Tonstück ohne jede Ausnahme den öffnenden Schlüssel und bedarf, wenigstens was die melodische Seite derselben angeht, nun wohl keiner weiteren Erörterung mehr.

## Siebentes Kapitel.

## Die grossen Zeichen.

Neben den eigentlichen Tonzeichen giebt es noch eine grosse Anzahl anderer, welche die Papadiken unter dem Namen der *μεγάλα σημάδια*, der grossen Zeichen, zusammen fassen. Sie werden nach Form und Namen aufgeführt, aber über ihre Bedeutung verlautet nur, dass sie nicht der Tonbezeichnung dienen, da sie „tonlos“ sind, sondern allein wegen der Cheironomie gesetzt und dass einige davon auch die „grossen Grundlagen, Substanzen, oder die grossen Ansammlungen, Gruppen“ genannt werden[1]).

Wir stehen hier also vor einem anscheinend schier unlösbaren Räthsel. Die Aufgabe, in diese dunkel gelassene Partie der spätgriechischen Neumenschrift einiges Licht zu bringen, gehört zu den schwierigsten Aufgaben der ganzen Musikwissenschaft. Deshalb müssen wir von dem äusserst spärlich vorhandenen Beobachtungsstoff alles zusammentragen und alles prüfen, was nur irgend möglich ist.

In der folgenden Tafel (s. nächste Seite) habe ich die grossen Zeichen nach ihrer im Cod. Messinensis gegebenen und im Cod. Chrys. so ziemlich beibehaltenen Reihenfolge zusammengestellt, wobei die Zeichenformen des ersteren mit einer kleinen über das Zeichen geschriebenen 1, die des letzteren mit 2 versehen worden sind. Die Zahl 3 weist auf abweichende Formen im Cod. von St. Blasien hin, von welchem Gerbert in De cantu et musica sacra Bd. II, Tab. II das Facsimile gebracht hat.

Untersuchen wir nunmehr, was aus den Namen und Zeichen und aus dem bisher gelegentlich Gesagten für ihre Bedeutung festzustellen ist.

Unter möglichster Beibehaltung der ursprünglichen Reihenfolge ordne ich sie hier nach dem Gesichtspunkte ihrer Namensverwandtschaft.

1. *Ἴσον, ἴσον,* das Gleiche. Wir sahen bereits, dass das Ison nicht als eigentliches Tonzeichen gerechnet wird, es ist tonlos, d. h. es zählt wohl als Ton, als einfacher hörbarer Laut, aber nicht als Tonstufe (*τόνος* im Sinne von Tonschritt). Somit gehört es zu den (ebenfalls tonlosen) „grossen Zeichen“. Es bedeutet sowohl die Tonwiederholung im Verlaufe eines Stückes, als auch den Ausgangston am Anfange desselben, von welchem aus die Tonbewegung der Melodie auf- und abwärts steigt, falls nämlich dieser Ausgangston zugleich der Grundton der Tonart des betreffenden Stückes ist.

---

[1]) *Τὰ δὲ μεγάλα σημάδια τὰ ἄφωνα διὰ μόνης χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνὴν. ἅτινα λέγονται καὶ μεγάλαι ὑποστάσεις.* Vergl. oben S. 20.

Ison Diplé // oder // Parakletiké Kratema 1. od. 2.

Kylisma 2. od. 1. Antikenokylisma 2. oder od. 1. 3.

Tromikon 1. od. 2. (Ek)Strepton 1. od. 2. Tromikosyn-

agma 1. od. 2. Psephiston Psephistosynag-

ma 1. od 2. Gorgon Argon

Stauros Antikenoma Homalon

Thematismos eso Thematismos exo Epeger-

ma 1.2. 3. oder. Parakalesma 1. oder 2. Dasselbe 1. od. 2.

Xeron klasma 1. oder 2. Argosyntheton 1. od.

2. Gorgosyntheton 1. od. 2. Dasselbe für den Psal-

tiker 1. 3. oder 2. Uranisma 1. od. 2.

Apoderma 1. Thes kai apothes 1. od. 2.

Thema haplun Choreuma 1. od. 2. od. 3.

Psephistoparakalesma 1. od 2. Tromikoparaka-

lesma (fehlt im Cod Chrys, wofür eintritt: Tzakisma ).

Piasma Seisma Lygisma 1. od. 2.

Syrnagma 1. od. 2. Enarxis 1. od. 2. 3. Bareia

2. *Διπλῆ*, die Doppelte. Steht unter den Tonzeichen. Wohl nach seiner Gestalt so genannt, da es aus zwei Parallelstrichen besteht.

3. *Παρακλητική*, die Ermunternde; kommt schon in der früh-griechischen Neumation vor. Steht über und unter den Tonzeichen. Dem Namen nach stellt sich dazu:

4. *Παρακάλεσμα*, das Ermahnen, der Anruf, mit zwei wenig von einander unterschiedenen Zeichenformen, die mit dem Psephiston und Tromikon zu neuen Zeichen verschmelzen.

5. *Κράτημα*, Stärke, Herrschaft, Nachdruck. Mit der Aporrhoe verbindet es sich zum Kratemohyporrhoon, das wir als einen Terzensprung abwärts kennen gelernt haben; vergl. oben S. 19.

6. *Κύλισμα*, das Herumrollen. Wir werden später sehen, dass es in der That ein „Herumrollen" um einen Ton, einen Schleifer, bedeutet, zu welcher Bedeutung auch seine Figur stimmt. Ueber seine Verwandtschaft mit dem *Quilisma* der lateinischen Neumen dem Namen und Zeichen nach, wie mit Tonzeichen anderer Völker vergl. N.-St. I S. 53. Mit dem Antikenoma verbindet es sich zum Antikenokylisma.

7. *Τρομικόν*, von *τρόμος*, das Zittern, also mit dem Namen (z. Th. auch mit der Form) wohl auf eine Bebung oder einen Triller hindeutend. Mit dem Synagma verschmilzt es zum Tromikosynagma, mit dem Parakalesma zum Tromikoparakalesma, ebenso wie das Psephiston (s. No. 9).

8. *Ἐκστρεπτόν* und *Στρεπτόν*, das Abgewendete oder Gewundene. Also vielleicht eine Umkehr der Tonbewegung oder ein Schleifer? Seine Figur ist das Negativ (Verkehrung) des vorigen Zeichens.

9. *Ψηφιστόν; ψηφίζω* heisst durch Steinchen abstimmen, sein Urtheil abgeben. Das soll wohl auf die energische, entscheidende, bestimmende Bedeutung des Zeichens hinweisen, das nichts anderes der Form, und wie wir später sehen werden auch der Bestimmung nach ist, als die alte Oxeia, der Akut. Denn der Akut ist fast das wichtigste und sicher das häufigste Zeichen der Prosodien, das meist für die Betonung eines Wortes den Ausschlag, den Entscheid giebt. Mit dem Synagma zusammen bildet das Zeichen das Psephistosynagma, mit dem Parakalesma das Psephistoparakalesma; vgl. No. 7.

10. *Γοργόν*, lebhaft, heftig, und *Ἀργόν*, träge, langsam, gehören beide nach Namen und Form als Gegenstücke zu einander. Ihren Namen nach könnten sie sich auf den Zeitwerth der Noten oder auf die Temponahme beziehen. Gewöhnlich findet sich unterhalb des Tonzeichens, über welchem ein Gorgon steht, ein anderes grosses Zeichen, wie namentlich das Lygisma (No. 24). Das Gorgon steht vorzugsweise bei den Dyo kentemata und überhaupt unter zusammengesetzten aufsteigenden Zeichen. Ein Gorgosyntheton giebt es in zwiefacher Gestalt, davon das eine das des Psaltikos, des Saiteninstrumentspielers, heisst. Ueber Argosyntheton s. unter No. 14.

11. *Σταυρός*, das Kreuz. Hier als Kreuz mit vier Armen gezeichnet, in den Denkmälern des ausgehenden Mittelalters aber nur in Form eines lateinischen grossen T angewendet. Dient der Satzgliederung und bezeichnet Abschluss eines Satzgliedes, da es, wie schon in den frühgriechischen Neumationen (vgl. N.-St. I S. 70), unter der letzten Silbe eines solchen steht. Vergl. auch oben S. 48.

12. *Ἀπόδερμα*, das abgezogene Fell. Es ist vorläufig unklar, ob der Name sich mehr an die Thätigkeit des Abziehens anschliesst oder gar an das Bild, welches ein an

einer Leine zum Trocknen aufgehängtes Fell darbietet. Jedenfalls sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass das Zeichen die jüngere Form des Stauros (No. 11) darstellt, welche in den Handschriften seit dem 14. Jahrhundert die allein übliche ist.

13. *Ἀντικένωμα,* der Gegen-Zwischenraum, ein sehr häufig verwendetes Zeichen. Verbindet sich mit dem Kylisma zum Antikenokylisma.

14. *Ὁμαλόν,* gleichmässig, glatt, ebenmässig. Wenn es mit dem Kratemohyporrhoon (s. oben unter No. 5) zusammengesetzt wird, ergiebt sich das Argosyntheton, über dessen Bedeutung indessen nichts näheres bekannt ist.

15. *Θέμα ἁπλοῦν,* einfache Grundlage, einfaches Thema, einfache Feststellung (des Grundtones). Bezeichnet ein Auf- und Absteigen vom Grundton zur oberen Terz und wieder zurück am Schlusse eines Melodiegliedes. Auf etwas ähnliches weist wohl das Zeichen

16. *Θὲς καὶ ἀπόθες* hin, das der Form nach nur eine Verdoppelung des vorigen als des „einfachen Thema“ ist. Wirklich übersetzt heisst es: „stell auf und leg nieder (steig auf und nieder).“

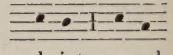
17. Ebenfalls hierher gehören den Namen wie den Zeichen nach der *θεματισμὸς ἔσω* und *θεματισμὸς ἔξω* d. h. die Grundlegung (Auf- oder Feststellung des Grundtones) aufwärts und abwärts. In früherer Zeit wurde dieses Zeichen mit dem einfachen Thema (No. 15) und der Enarxis (No. 26) zu den *φθοραὶ τῶν ἤχων* gerechnet (s. S. 20), d. h. zu den Zeichen welche eine Aufhebung der angeschlagenen Tonart oder Enallage andeuten.

18. *Οὐράνισμα,* „der Thronhimmel“, von seiner einem solchen nachgebildeten Gestalt. Wir werden es als Zeichen einer majestätisch auf- und wieder absteigenden Tonfigur kennen lernen. Seiner Form nach gehört es offenbar zu der Gruppe 15—17, mit denen es auch gewöhnlich zusammen steht.

19. *Ἐπέγερμα* von *ἐπεγείρω* wieder aufwecken. Näheres ist nicht bekannt.

20. *Ξηρὸν κλάσμα,* der trockene Bruch (oder Splitter). Bedeutet, wie oben S. 34 näher ausgeführt, theils die Brechung und Zerlegung eines Terzen-Intervalles in seine einzelnen Stufen, theils aber könnte es sich auch auf die Gliederung (Melodieabschnitt, Takt) beziehen.

21. *Χόρευμα,* der Tanz, Reigen.

22. *Πίασμα,* von *πιάζω, πιέζω* drücken, quetschen, zusammenpressen, besonders hervorheben. Letztere übertragene Bedeutung scheint mir bei der Namengebung dieses Zeichens in Betracht zu kommen. Denn es steht vorzugsweise zwischen zwei absteigenden Zeichen, wie besonders Apostroph gefolgt von Elaphron, welche beide ohne das dazwischenstehende Zeichen zusammen verschmelzen und nur als ein absteigender Terzensprung gelten würden; es hebt hier also den Apostroph als selbstständig hervor. Ebenso häufig hat es Platz unter den Dyo kentemata, wenn diese zwischen zwei absteigenden Zeichen stehen 
Auch hier hebt es die Dyo kentemata ganz besonders hervor. Uebrigens scheint es auch auf die wichtige obere Halbtonstufe hinweisen zu sollen. Jedenfalls ist es ein Zeichen, das den Sänger auf etwas besonderes in der Tonbewegung aufmerksam machen soll. Gern verbindet sich mit ihm auch das Tzakisma (vgl. oben S. 34).

23. *Σεῖσμα,* Erschütterung, Bebung, Triller. Es entsteht aus der Zusammensetzung des Piasma (worüber meist ein Tzakisma) mit der Aporrhoe, ist also nichts weiter als

das vorige Zeichen mit einem darangehängten schnellen Abgleiten in die untere Terz. Vergl. oben S. 33.

24. *Λύγισμα*, Beugung, von *λυγίζω* beugen, im Passiv sich drehen, sich herumdrehen. Also wohl auch eine Art Schleifer.

25. *Σύναγμα*, von *συνάγω* zusammenführen, zusammenziehen, verbinden, also wohl eine Art Bindung oder Ligatur. Mit dem Tromikon (No. 7) und Psephiston (No. 9) verbindet es sich zum Tromiko- und Psephisto-Synagma, wenigstens dem Namen nach, denn die Formen der Zeichen der Verbindungen haben mit der des Synagma wenig zu thun.

26. *Ἔναρξις*, der Beginn. Wohl ein Zeichen, das den Anfang eines Melodiegliedes oder Stückes andeuten soll. Wurde früher zu den Phthorai gerechnet (vergl. No. 17).

27. *Βαρεῖα*, die tiefe, zu ergänzen „Prosodie“, denn als solche lernten wir das Zeichen und den Namen in den Neumen-Studien bereits kennen. Das Zeichen ist der Accentus gravis, ein von links oben nach rechts unten absteigender Strich im Gegensatz zu seinem Gegenspiel, der Prosodia oxeia oder dem Accentus acutus, der von links unten nach rechts oben steigt. Letztere erscheint unter den „grossen Zeichen“ als Psephiston vergl. No. 9. Wie das Zeichen, so ist auch die damit angedeutete Tonfigur absteigend und zwar mit einer gewissen Energie absteigend.

28. *Τζάκισμα*, ein nichtgriechisches Wort, Trennung oder Bruch bedeutend. Siehe über seinen Gebrauch oben S. 34. Unter den „grossen Zeichen“ wird es nicht in allen Papadiken aufgeführt, so namentlich nicht in der von Messina.

Fast alle „grossen Zeichen“ werden gewöhnlich, im Gegensatz zu den schwarz geschriebenen kleinen oder Ton-Zeichen roth gemalt. Nur ab und zu erscheinen sie auch schwarz, einzelne mit besonderer Vorliebe, nämlich Psephiston (Akut, No. 9), Bareia (Gravis, No. 27), Piasma (No. 22), Seisma (No. 23) und sogar immer: das Ison (No. 1), die Diplé (No. 2), das Kratema (No. 5), der Stauros (No. 11) und das Xeron klasma (No. 20).

Was bedeuten nun diese vielen Zeichen? Ueberblicken wir alle unsere Einzelbeobachtungen, so können wir schon jetzt eine sehr vielgestaltige Natur dieser offenbar bunt und unsystematisch zusammengewürfelten Zeichenmasse erwarten. Sie könnten nach unseren Begriffen bedeuten:

1. wirkliche Tonzeichen und zwar a) für einfache Töne, wie das Ison als Zeichen der Tonwiederholung; b) für eine einfache Tonbewegung, wie das Psephiston und die Bareia, welche als augenscheinliche Nachkommen des Acut (Oxeia) und Gravis (Bareia) das erstere eine auf-, das andere eine absteigende Tonbewegung andeuten; c) für eine zusammengesetzte Tonbewegung, wie das Thema haplun, das ein Auf- und Wiederabsteigen vom Grundton aus zum Grundton zurück am Schluss eines Melodiegliedes anzeigt; d) für kleinere Tonfiguren, Verzierungen, Schnörkel. Hierher würden gehören das Kylisma (das Herumrollen), Seisma (Erzittern), Tromikon (Beben) und sein Gegenstück das Strepton (das Gewundene), welche offenbar auf Bebungen, Triller und Schleifer und ähnliche Figuren hindeuten; e) für grössere Tonfiguren, wie namentlich das Uranisma mit seinem stufenweisen Auf- und Absteigen vom Grundton aus und wieder zurück zu ihm. Wir werden davon noch mehrere kennen lernen; f) für bestimmte tonliche Modifikationen der Tonzeichen, die gewissermassen die Lücken der Tonbezeichnung ergänzen, wie das Xeron

klasma (der trockene Bruch), das zwei absteigende Tonzeichen an ihrer Verschmelzung zu einem einzigen Intervalle hindert und die Tonbewegung in seine einzelnen Stufen zerbricht; ähnlich das Piasma, das zwischen zwei solche absteigende Tonzeichen tritt.

2. Zeichen für den Zeitwerth, wie die Diplé (die Doppelte), das Gorgon (lebhaft) und Argon (langsam). Indessen werden wir sehen, dass sie in Wirklichkeit der Bezeichnung der Takttheilung dienen.

3. Zeichen für die Tonstärke, wie das Kratema (der Nachdruck) oder auch das Piasma (die Hervorhebung).

4. Zeichen für die Satzgliederung. Hierher gehört vor allem das Kreuz (Stauros) als Zeichen des Abschlusses eines Satzgliedes. Vermuthlich ist das Apoderma nur die jüngere Form dieses Kreuzzeichens. Die Enarxis scheint den Beginn eines Stückes oder eines Abschnittes und Gliedes anzuzeigen. Auch die verschiedenen Formen des Parakalesma (der Anruf), die Parakletike (die Ermunternde) und das Epegerma (das Wiedererwecken) könnten hierher gehören. Ebenso hat das Thema und seine Verwandten, wie namentlich das Uranisma, eine syntaktische Bedeutung, da sie nur am Ende der Satzglieder oder eines Abschnittes auftreten.

5. Zeichen für den Vortrag. Auf solche Bedeutung weisen hin die Bezeichnungen Homalon (gleichmässig, glatt, ebenmässig) und Lygisma (Beugung), Synagma (Bindung). Auch das Xeron klasma scheint ausser seiner schon oben besprochenen melodischen Funktion noch eine bestimmte „trockene", abgebrochene Vortragsart zu bedeuten, ebenso wie vielleicht das Piasma (Quetschung) etwas dem ähnliches mit in sich schliesst.

6. Zeichen für die äussere Bestimmung eines Tonstückes. Das Choreuma weist offenbar auf den Reigentanz, das Gorgosyntheton des Psaltikos auf das Saiteninstrumentenspiel hin, wobei ich bemerken will, dass die spätgriechische Neumation keineswegs bloss für den Gesang und die Kirche bestimmt war, sondern auch der Instrumentalmusik diente. Der Cod. Chrysander enthält mehrere Instrumentalstücke für die Orgel und selbst für die Syrinx, die übrigens für eine ganz erstaunliche Kunstfertigkeit auf diesen Instrumenten Zeugniss ablegen.

Etwas weiter führt uns in unserer schwierigen Untersuchung die Betrachtung der Beziehungen der Zeichen unter einander. Da haben wir zunächst die offenbaren Parallelen zwischen Gorgon und Argon (lebhaft und langsam), Gorgo- und Argosyntheton („zusammengesetztes mit lebhaft und langsam"), zwischen Thematismos eso (aufwärts) und Thematismos exo (abwärts), sowie θές καὶ ἀπόθες (hinauf und hinab). Ebenso bilden Gegensätze Ison als das Einfache zur Diplé als der doppelten; ist jenes ein *einfacher* Strich, so ist dieses Zeichen ein *doppelter.*

Ferner kommen in Betracht die Verbindungen von Zeichen miteinander und zwar zuerst Tromikon und Psephiston einerseits mit dem Parakalesma und dem Synagma, also das Tromikoparakalesma nebst Tromikosynagma und das Psephistoparakalesma nebst Psephistosynagma. Diese vier Zeichen gehören paarweise zusammen, d. h. sie müssen gemeinsame Beziehungen und dabei unterscheidende Merkmale haben. Ist Tromikon das Zeichen des „Erzitterns", so ist ganz im Gegensatz dazu das Psephiston ein entschieden auftretendes, „Entscheid gebendes" Zeichen. Was jenes vielleicht zaghaft und auf Umwegen mit einer Bebung oder einem gewundenen Tongange erstrebt, erreicht dieses geraden Weges und energischen Schrittes. Einen ähnlichen Unterschied deuten

die Namen des anderen Paares an: Synagma ist „das verbindliche, zusammenführende", aber Parakalesma der „ermahnende Anruf", die Aufforderung; dort das mild, hier das energisch auftretende. Es wird also diesem Ausdrucke in den Bezeichnungen der wahlverwandten Zeichen wohl auch etwas in ihrer musikalischen Bedeutung entsprochen haben.

Auch das Antikenoma und das Kylisma neigen zu einer gegenseitigen Verbindung und ergeben das Antikenokylisma, also offenbar eine Tonfigur, die beide Bestandtheile in sich zusammenfasst.

Nunmehr können wir uns an die Prüfung der praktischen Denkmäler auf die grossen Zeichen hin heranmachen. Fassen wir zunächst die bisher gebrachten Uebungen für die Schüler ins Auge.

Das 1. Stück (Theil C No. 1) enthält von solchen Zeichen ausser dem Ison, das wir hier als schon völlig klar nicht in Betracht zu ziehen brauchen, nur noch die Diple. Es muss uns sogleich ins Auge fallen, dass dieses Zeichen nur auf bestimmte melodisch (bezw. harmonisch-melodisch) begünstigte Töne fällt. Das ganze Stück gliedert sich, wie wir schon S. 48 darlegten, in fünf Theile, welche die nämliche melodische Phrase durch fünf verschiedene Tonarten hindurch führen. Jedesmal entfällt nun die Diple auf den Quintton der betreffenden Tonart, also von *d* aufsteigend auf *a*, von *e* auf *h*, von *f* aus auf *c* u. s. w. Sonst findet sich das Zeichen in diesem Stücke nicht. Der Grundton, von welchem diese Diple die Quinte anzeigt, wird ebenso ausnahmslos mit Dyo syndesmoi, d. i. dem Doppel-Apostroph versehen.

Aehnlich im 2. Uebungsstück, das sich ebenfalls aus lauter Gliederchen für die verschiedenen Töne aufbaut. Hier steht die Diple stets auf Grundtönen der betreffenden Tonarten. Da diese immer wechseln, so wechselt natürlich auch, wie in No. 1, die Diple den Ton als ihren Sitz. Ebenso finden wir in Beispiel 4—5 die Diple in den authentischen Tönen meist auf Grundton und Quinte, daneben auch auf Terz, in den plagalen Tönen aber auf Grundton und Quart, daneben auch auf der Sekunde. Es liegt also unzweifelhaft in der Natur der Diple eine gewisse Beziehung zur Tonalität.

Erheblich deutlicher erkennbar ist eine solche Beziehung bei dem Stauros. Wir finden es im 2. Uebungsbeispiel, das im ersten Tone steht, auf dem Grundtone *a* und seiner Unter- und Oberquinte *d* und *e*, und in den Beispielen 4—5 ebenso stets unter dem Grundtone und denjenigen Tönen, welche Schlüsse bilden können (Finales), also bei den authentischen Tonarten Unterterz und -Quint. Das Kreuz, nur am Schlusse von Melodiegliedern stehend, ist mithin ein ganz wesentlicher Anhalt bei der Entzifferung der Neumationen, es ist wie ein Wegweiser, der uns von Zeit zu Zeit entgegentritt, um uns zu melden, ob wir uns noch auf dem richtigen Wege befinden. Gewöhnlich folgt dem Kreuze auch noch die Martyrie des Tones, um den Sänger oder Entzifferer jedes Zweifels zu überheben.

Vom dritten Uebungsstücke an finden wir auch noch die Bareia und Oxeia angewendet und danach immer mehr der „grossen Zeichen". Der Anfänger wird aber gut thun, bei seinen Entzifferungen die grossen Zeichen zunächst ganz unberücksichtigt zu lassen und sich nur an die Tonzeichen selbst zu halten, um die Melodieführung festzulegen. Daher habe ich auch bei dem grossen Beispiel 9, einer Partie aus dem *Kekragarion*, zunächst bei den Gesängen I bis XI die grossen Zeichen ganz ausgelassen, um das Auge des Anfängers nicht durch die allzuvielen Zeichen zu verwirren. Darauf aber habe ich

die Fortsetzung des Kekragarion bei den Gesängen XII bis XVIII im Gegentheil allein mit den grossen Zeichen gegeben, unter Fortlassung der kleinen oder Tonzeichen, um die tonlichen Entsprechungen der grossen Zeichen besser ins Auge fallen zu lassen und ihre Bedeutungen klar zu legen. Erst vom XIX. Gesange an stehen unter unseren Uebertragungen die grossen Zeichen bei den kleinen, wie im Originale.

Auf Grund der zweitgenannten Partie (XII—XVIII) habe ich nun versucht, durch Vergleichung der grossen Zeichen mit den Tonbewegungen festzustellen, in welchem Verhältnisse diese Zeichen zu den Tongängen der Melodie stehen. Wesentliche Dienste thun bei solcher Vergleichung einige Lehrgesänge, worin eine grosse Zahl der Zeichen mit ihren Tonentsprechungen in ähnlicher Weise für das Auswendiglernen zu einer Melodie zusammengestellt sind, wie vorher die Formeln der Tonarten. Man findet diese Melodien auf fol. 27 ff. in Theil B. Hierbei werden übrigens nicht bloss grosse Zeichen angegeben, sondern auch kleine, wie Oligon, Petasthe, Kuphisma, und auch eine Menge von in den Papadiken nicht genannten Namen aufgeführt, wie *ἀνάβαστον* (hinaufsteigen) *κατάβασμα* (heruntersteigen), *ὄρθριον* (für den frühesten Morgen bestimmt, scil. zum Singen), *τριγίσματα, στράγγισμα, κροῦσμα (κροῦμα* das Instrumentalstück für Schlag- bezw. Saiteninstrumente), *ἄλυον* (von dem spätgriechischen *ἄλυς, -υος* Müssiggang, oder von *ἀλυῶ* ausser sich sein vor Schmerz oder Freude?), *κολαφισμός (κολαφίζω* ohrfeigen), *σῆρμα* oder *συρμα, δαραρμος, ἀντικούντισμα, ομιον, σῦνθεσις τοῦ μεγάλου ἄσματος* (die Zusammensetzung des grossen Liedes), *βυθογρόνθισμα, χαιρετισμός* u. a. Von all diesen ist sonst nirgends die Rede, auch werden uns ihre Zeichen selbst in der Neumation dieser musikalischen Ungeheuer nicht bekannt gegeben.

Vielleicht sind davon manche gar nicht einmal in praktischem Gebrauch gewesen, sondern von Meister Kukuzele, dem Verfasser des Gesanges, eigens erst erfunden. Jedenfalls erübrigt es sich, den ganzen Gesang wiederzugeben; es genügt, die für uns wichtigen Tongänge der in den Papadiken genannten grossen Zeichen in den Tonhöhen des Gesanges herauszuheben, wie ich es in Beispiel 8 des Theiles C gethan habe. Das Stück findet sich übrigens auch aus einer 1756 mit verbrannten Handschrift des Klosters S. Blasien in Facsimile wiedergegeben in Gerberts De cantu et musica sacra 2. Tab. II. Abweichungen beider Handschriften in den Neumen finden sich dabei wenig.

Freilich sind diese Tonformeln offenbar nur cum grano salis zu verstehen; denn es leuchtet ein, dass ein einziges Zeichen, wie z. B. das Choreuma oder die Klasmata, nicht eine Formel von 20—30 oder gar noch mehr Tönen bezeichnet haben kann. Bei den Klasmata zeigt das dreimal hintereinander gesetzte Zeichen des Xeron klama, ähnlich wie beim Seisma, Parakalesma, Antikenoma und Tromiko-parakalesma, deutlich genug an, dass der zugehörige Tonfall nur zu grösserer Eindringlichkeit für den Schüler mehrere Male nach einander und sequenzartig auf verschiedene Tonstufen transponirt folgt und auf diese Weise die Ausdehnung des ganzen Gebildes zu Stande gekommen ist. Ganz besonders deutlich zeigt sich dieses Sachverhältniss bei der Parakletike. Man hat hier also den eigentlichen Kern aus den Tongängen herauszuschälen[1]).

[1]) Aehnlich sind wohl auch die zum Theil überlangen Tonformeln der hebräischen Accente zu erklären, wie z. B. die des Schalschelet, welche in der englischen Fassung nicht weniger als 38 Noten umfasst. Hier ist der grundlegende Tongang ein schnelles Auf- und Absteigen durch eine Quarte, eingeleitet durch eine Ausweichung nach dem unter dem Ausgangs- und Endpunkte liegenden Tone,

Also unmittelbar lassen sich die melodischen Phrasen, welche uns der Gesang des Kukuzele für die einzelnen Zeichen giebt, nicht verwenden; aber sie können uns doch gegebenen Falls als Bestätigungen dienen, wenn wir uns nun daran machen, die tonlichen Bedeutungen der Zeichen in den Gesängen XII—XVIII festzustellen. Wir thun dies, indem wir die Reihenfolge des Kukuzele'schen Gesanges dabei festhalten.

Das Tromikon findet sich selten: Stück **13** Zeile 2, **14** Z. 3 und 6, **15** Z. 1. Wir finden darüber den Tongang: dreimal *h d h a* und einmal in die Unterquinte versetzt *e g e d.* In den ersten 11 Stücken des Kekragarion hat dasselbe Verhältniss statt, denn unter *h d h a* steht das Tromikon in Stück **9** Zeile 2 auf *λόγον,* Z. 5 auf *ἐκουσίως,* **15** drittletzte Zeile auf *τοίνυν,* und in die Unterquinte versetzt *e g e d* in **15** 4 auf *παρθένον.* Der Lehrgesang hat genau denselben Tongang nur eine Sekunde tiefer gesetzt (die Tonhöhe kommt, wie oben gesagt, nicht in Betracht): *a c a g.* Es steht immer unter den kleinen Zeichen und ist nicht selten schwarz geschrieben.

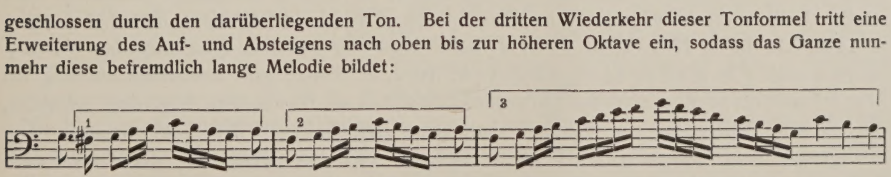
Das Strepton kommt überaus selten vor. In Stück **11** letzte Zeile auf *ὡς παν(τοδύναμος)* mit dem Tongange *c d h c,* was nicht nur demjenigen des Lehrgesanges *g a f g* (Quart tiefer), sondern auch dem entspricht, was wir auf Seite 53 über dieses Zeichen ausgeführt haben. Wie das Tromikon die Tonfigur nach *a* abwärts führt *(h d h a),* so das Strepton in gleichem Tongange nach *c* aufwärts *(c d h c).* Es steht über den Tonzeichen.

Thes kai apothes findet sich in diesen Stücken nicht, wohl aber der Thematismos eso (aufwärts). Wir finden ihn in der vorletzten Zeile des Stückes **13**, in den beiden ersten Zeilen von **14**, in **15** Zeile 7, **16** 1, 4 und 8. Ueberall bedeutet es ein Auf- und Abspringen von dem Grundton *a* oder seiner Unterquinte *d* zur oberen Terz und zurück, kommt also mit dem Schlusse der Formel des Lehrgesanges überein. Dreimal, **14** 2, **15** 6, **16** 4, geht ihm das Uranisma voran, und in allen drei Fällen bilden beide zusammen den Tongang: *a c h a g g a c a.* Beide Zeichen stehen unter den Tonzeichen.

Das Seisma wird stets schwarz geschrieben, wird also zu den Tonzeichen gerechnet, kommt auch nur selten vor. Es besteht aus der eine Terz rasch abwärts gleitenden Aporrhoe und dem Piasma. Letzteres finden wir in unseren Stücken ziemlich häufig, und zwar fast immer auf der Tonstufe *c* oder seiner Unterquinte *f,* also auf der oberen Halbtonstufe. Das geschieht auch, wo das Piasma mit anderen grossen Zeichen auf einem und demselben Tone zusammentrifft. Damit die Thatsache schneller ins Auge falle, habe ich bei den zutreffenden Stellen eine viereckige Note statt einer runden geschrieben; man vergleiche Stück **12** Zeile 1 (2 Mal), 2, 3, 4, **13** 1 (2 Mal), 2, 8 (2 Mal),

---

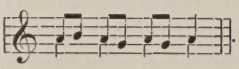
geschlossen durch den darüberliegenden Ton. Bei der dritten Wiederkehr dieser Tonformel tritt eine Erweiterung des Auf- und Absteigens nach oben bis zur höheren Oktave ein, sodass das Ganze nunmehr diese befremdlich lange Melodie bildet:



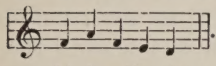
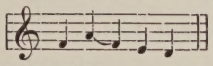

In Wirklichkeit aber ist es nichts, als eine dreimalige Figur des griechischen Uranisma mit dem Thematimos als Abschluss.

**14** 3, 7, 9, 11, 13, **15** 1, 2, 4, 7 (2 Mal), **16** 1, 2, 3, 4, 8 *(c* und *f)*, 9, 10 (2 Mal), **17** 1, 2, **18** 1, also in 32 Fällen. Ihnen gegenüber stehen nur 4 Fälle, wo das Piasma auf die Unterquarte (Oberquinte) von *c* und zwei Fälle, wo es auf *h* (vielleicht in *b* zu verwandeln) fällt. Jedenfalls können wir die Regel aufstellen, dass das Piasma die obere Halbtonstufe anzeigt. Darin ist es nun den Dyo kentemata eng verwandt, welche ja auch die obere Halbtonstufe anzuzeigen pflegen, und deshalb dürfen wir uns nicht verwundern, beide so häufig miteinander verbunden zu sehen. Prüfen wir nun die in den ersten 11 Stücken des Kekragarion vorkommenden Fälle durch, wo die Kentemata mit Piasma verbunden sind, nämlich **3** 6, **4** 6, **6** 7, **7** 5, 7, **8** 6, **9** 1, 8, so finden wir auch nicht eine Ausnahme von der Regel, dass damit die obere Halbtonstufe angezeigt wird. Folglich haben wir es in dem Piasma neben den Dyo kentemata mit zwei Zeichen von grosser tonlicher Wichtigkeit zu thun, da sie — namentlich mit einander verbunden — jeden Zweifel über die Lage der Halbtonstufe beseitigen. Und da die Kentemata ohnehin schon die obere Halbtonstufe anzuzeigen pflegen, so giebt ihnen das Piasma, ganz seinem Namen und unseren obigen Ausführungen (S. 54) gemäss, einen gewissen Nachdruck. Das Piasma steht bald hinter, bald unter den Tonzeichen.

Dem Synagma begegnen wir in dieser Partie nicht, wohl aber zweimal in den früheren Gesängen des Kekragarion, nämlich zu Ende des **1** und **2** Stückes mit dem Tongange *(c) d cha g*, der mit dem des Lehrgesanges *c d cha h* übereinstimmt. Es steht unter den Tonzeichen.

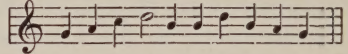
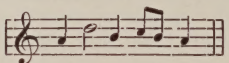
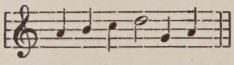
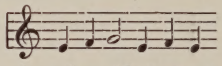
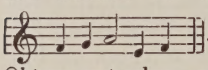
Das Kylisma sehen wir an vier Stellen: **13** 5, **15** 4, wo es mit der Tonfigur *f g e f*, und **18** 2 (2 Mal), wo es mit der gleichen, nur um eine Terz tiefer gesetzten Figur *a h g a (a)* verbunden ist. Letzteren Tongang weisen auch die Kylisma-Stellen in **1** 9, **2** 4, **10** 2 (2 Mal) auf, und damit scheint das Zeichen der tonlichen Bedeutung nach wirklich seinem Namen „Herumrollen“ hier um den Ton *f* oder *a* besser zu entsprechen, als die Tonformel *c d e d h a*, welche Kukuzele's Lehrgesang vermerkt, obgleich sich diese Formel in der Fassung *c (d) e c cha* in **1** ebenfalls vorfindet. Noch besser bringt das Herumrollen der Tongang, der in **1** 4 über dem Kylisma steht, zum Ausdruck:  . Es hat stets unter den Tonzeichen seinen Platz.

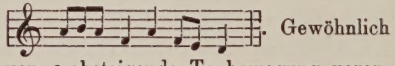
Die Tonfigur des Psephiston ist in dem Lehrgesange des Kukuzele ein stufenweises Aufsteigen zur Terz. Das entspricht seinem Namen, der, wie gezeigt (S. 53), auf eine entschiedene Tonbewegung hinweist, wenig. In unseren Beispielen aber zeigt es vielmehr einen energischen Sprung aufwärts an, wohl verbunden mit einem Nachdruck, denn gewöhnlich steht es über einer hochbetonten, mit Accent versehenen Textsilbe. Dies ist der Fall in dem Tongange mit Terzensprung *f á fe d* **12** 3, **15** 3 und *a ć h (c) a* in **14** 8, 12, **15** 7, **17** 1, 2, 3, **18** 1, 2; noch deutlicher bei dem Quartensprung *g ć a f* in **16** 3 und *f h́ a* **13** 5, **14** 5, **15** 2, 3, 4, **16** 2, 3, 6 und ganz besonders auffällig bei dem Oktavsprunge *D d́c ch ha* **16** 4 und *D ćd h c a*. Gewöhnlich folgt dem schnellen, energischen Aufsteigen ein weniger energisches Hinabgleiten der Tonbewegung. Der Lehrgesang von Kukuzele führt gleich anfangs auch die Tonformel der Oxeia noch besonders an, bestehend aus einem Terzensprung aufwärts mit nachfolgendem absteigenden Sekundenschritt. Von ihr unterscheidet sich also das Psephiston nur darin, dass sein

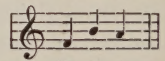
Aufsteigen nicht bloss in der Terz, sondern auch in grösserem Sprunge geschehen kann. Das Psephiston ist ein Akut im vollsten Wortsinne, wie er es ja auch der Gestalt nach ist. Nur eine scheinbare Ausnahme macht die sehr häufige Schluss-Kadenz-Formel:  . Hier ist der gegebene Akutton *a*. In **12** 3, **15** 3 fällt denn auch sowohl das Psephiston wie der Hochton des Sprachtextes auf diesen Ton. Letzteres ist auch in folgenden Stellen der Fall: **13** 4, **14** 6, 9, **15** 6, **16** 2, 5, 8, aber das Zeichen des Psephiston findet sich scheinbar erst auf der nachfolgenden Silbe. Vielleicht ist in diesen Stellen das Elaphron, das Zeichen des Terzensprunges abwärts, unter welchem das Psephiston steht, zu dem vorhergehenden Tonzeichen zu ziehen und diese Stellen so zu übertragen:  womit dann alles seine Richtigkeit erhält. Das Zeichen Psephiston steht übrigens unter und zwischen den Tonzeichen. Häufig ist es schwarz geschrieben.

Das Parakalesma ist eins der häufigsten Zeichen. Gewöhnlich hat es seinen Platz bei unbetonten Textsilben. Wie in den Tabellen ein doppeltes Parakalesma aufgeführt wird, so hat das hier allein gebrauchte Zeichen eine doppelte Tonfigur als Entsprechung. Diese beiden Tonformeln haben das gemeinsame, dass sie gewöhnlich von dem Grundton *a* ausgehen und stets zu ihm zurückkehren. Zwischen Anfang und Ende weicht nun die Tonbewegung entweder abwärts nach *g* aus und so ergiebt sich die Tonformel *aga,* oder aber die Ausweichung geschieht aufwärts nach *c* und es entsteht die Tonformel *aca,* oder stufenweise abfallend *acha,* auch *h c a* oder *h c h a.*

In der ersten Formel *aga* haben wir es augenscheinlich mit der bekannten Komma-Kadenz zu thun. Die zweite entspricht mit ihrem Terzenfalle der Kolon-Kadenz. Betrachten wir z. B. gleich Stück **12** daraufhin, so bewahrheitet sich das aufs beste: *Τῷ πάθει σου χριστέ* (Komma) *πάθων ἠλευθερώθημεν* (Kolon). Immer steht denn auch das Parakalesma unmittelbar vor dem Schlusse eines Melodiegliedes, bezw. vor dem Ende eines Satzgliedes. Am Ausgange eines ganzen Gesanges findet man gewöhnlich zwei oder mehrere (bei sehr langen Stücken zwei Paare) dieser Zeichen. Eine durchgehende Unterscheidung der beiden Parakalesma wird nicht gemacht, sie ergab sich eben aus dem Sinne des Textes. Aber wo es besonders auf eine Angabe ankommt, ob die ab-aufsteigende oder die auf-absteigende Kadenz eintreten soll, da wird die letztere mit dem Piasma verbunden. Dieses zeigt ja die obere Halbtonstufe, also *c* an und damit ist die nach *c* aufsteigende Tonformel zur Genüge gekennzeichnet. Auch hier habe ich in den Beispielen dieses *c* durch einen viereckigen Notenkopf hervorgehoben. Ausnahmen von dem Gesagten finden sich wenig. Die Tonformel *aga* hat man in **13** 4, **14** 3 (2 Mal), **14** 10, 12, **15** 2, 5, **17** 4, **18** 2, 3 (2 Mal). Häufiger ist, mit und ohne Piasma, der Tonfall *acha, hca:* **12** 2, 3, 4, **13** 1, 2, 8 (2 Mal), **14** 4, 11, 12, 13 u. s. w. Natürlich können die Tonformeln auch in der Unterquinte erscheinen, wie in **14** 3, 5, 8 als *ef d.* In Kukuzele's Lehrgedicht wird dem Parakalesma die aufsteigende Tonformel, die ja auch die häufigere ist, verliehen, und zwar in der Lage der Oberquarte: *e f d;* nur wird dabei auf dem *f* eine Art Triller vollführt, ehe es zu *d* absteigt: *e fefef d.* Das Parakalesma steht stets unterhalb der Tonzeichen, während das mit ihm oft zusammentretende Piasma oberhalb derselben seine Stelle hat.

Das Antikenoma gehört ebenfalls zu den häufigsten Zeichen. Seine Tonbedeutung ist sehr entschieden ausgesprochen. Es steht in unseren Beispielen fast stets (mit nur 3 Ausnahmen **13** 5 und **15** 4) unter der höchsten Note einer energisch auf- absteigenden Tonbewegung und zwar meist auf dem hohen *d* (15 Mal), auf seiner Unterquinte *g* (8 Mal) oder seiner Unterquarte *a* (7 Mal). Daneben findet es sich nur 2 Mal auf dem tiefen *e* und ebenso oft auf *f*. Die Tonbewegung steigt von einem Tone aus springend oder stufenweise zu dem höchsten Gipfel *g*, *a* oder *d* auf, fällt von diesem in einem Sprunge herab und hüpft dann noch einmal empor, um schliesslich meist wieder zu dem Ausgangstone hinunter zu sinken, z. B. **14** 7  oder mit Verkürzung **13** 2, 3  ähnlich **15** 1, 7, oder **12** 2, **13** 2  ähnlich **14** 1, **16** 4, 10, **17** 4, **18** 3, oder **14** 8  und dasselbe von *d* aus und zu ihm zurück: **14** 4, 10, **16** 6, 7, oder **16** 2, 3, 7  . Der Umfang dieser ganzen Tonfigur kann sich ebensowohl auf eine Oktave erstrecken, wie in **14** 8 und **15** 6 (*D **d** g a a*, ähnlich **14** 11), als auf eine Terz, wie in **13** 7, **14** 2 (*d **e** c d*); auch kann die ganze Figur in einfachem Auf-Absteigen bestehen wie in **14** 8 (*a **d** a*), **16** 6 und 9 (*d **g** d*). Immer aber — mit wenigen Ausnahmen — haben wir die zu einem Gipfelpunkte auf- und von ihm wieder absteigende Tonbewegung festzustellen, welche für den Circumflex kennzeichnend ist. Mit dem Zeichen des Circumflexes der mittelalterlichen griechischen Handschriften ^ aber hat das Zeichen des Antikenoma ⌒ eine unleugbare Aehnlichkeit. Es steht unter den schwarzen Zeichen.

Die Parakletike findet man ebenfalls in ziemlich häufiger Verwendung. Sie bezeichnet eine pralltrillerartige Figur auf dem *a: aha*, welchem die nach dem unterhalb liegenden *d* sprungweise abfallende Kadenz folgt:  . Gewöhnlich geht dem Zeichen der gleiche Ton (*a*) oder eine von *c* absteigende Tonbewegung voran. Immer folgt der Parakletike auf dem zweit- oder drittfolgenden Tone das Psephiston nach. So in **12** 3, **13** 4, 6, **14** 6, 9, 11, **15** 1, 5, **16** 2, 5, 6, 8.

Beide Zeichen, Parakletike und Psephiston, finden sich aber auch oft vereint auf einem und demselben Tone. Dann wird damit fast immer der Tongang  mit jener Zeichenverbindung auf dem *h* angedeutet, wie in **13** 5, **14** 10, 12, **15** 2, 4, 5, **16** 3, 6. Auch zwei kleine Abänderungen dieser Formel (*f g a h g* **16** 8 und *g h f* **16** 9) kommen vor, in denen aber auch die Parakletike auf *h* fällt. Im letztgenannten Falle ist die Parakletike mit dem Parakalesma verbunden. Nicht unterzubringen sind die Fälle **16** 1, 3 (*g **c** a f*, Parakletike mit Psephiston) und **13** 8, 16, 10 (*cd h c a*, einfache Parakletike).

Die obigen Tongänge, von *h* nach *f* absteigend oder von *f* nach *h* aufsteigend, sind dem modernen Gefühle als querständig verpönt. Auch im Mittelalter war der Tritonus oder das „Mi contra fa“ diabolus in musica. Möglicherweise machte sich auch

bei den Griechen des Mittelalters dieses Gefühl geltend, nachdem im griechischen Alterthum gerade der Abstieg von Paramese (*h*) über Mese (*a*) mit Ueberspringung der Lichanos zur Parhypate (f) nach Ptolemäus als besonders archaistisch und deshalb nachahmenswürdig angesehen worden war. Wir finden das Zeichen im Hagiopolites unter den drei Halbtönen aufgeführt, wo es heisst (du Cange, Glossar unter φωνή): *(εἰσὶ) καὶ ἥμιτονα τρία· Σεῖσμα, Κλάσμα μικρὸν καὶ Παρακλήτικη,* und ebenso in einem Traktate Villoteau's (Ausg. Panckoucke, S. 394, Anm.): Les semi-tons sont elaphron, klasma, kouphisma, parakletikê u. s. w. Während diese beiden Traktate sich sonst in ihren Aufzählungen der Halbtonzeichen direkt widersprechen (denn Kuphisma, Elaphron und Seisma werden von dem einen als „Töne", von dem andern als „Halbtöne" bezeichnet), sind sie allein bezüglich der Halbton-Natur des Klasma (mikron) und der Parakletike einig. Was das Klasma eigentlich ist, bleibt unsicher; will man aber die Parakletike auf dieser Grundlage als Halbtonzeichen ausdeuten, so liegt die Erklärung nahe: in der Tonformel der Parakletike wäre dann *h* in *b* zu verwandeln, und damit würde zugleich der Tritonus beseitigt, was manches für sich hat.

In Kukuzele's Lehrgesang wird die Parakletike mit einer langen Melodie verzeichnet, welche sich mit der Tonformel der Praxis schwer in rechte Verbindung bringen lässt. — Die Stellung des Zeichens ist oberhalb der Tonzeichen.

Das vielleicht am meisten verwendete „grosse" Zeichen ist das Gorgon. Fast immer (mit nur zwei Ausnahmen) fälllt es auf die Töne *f g a c* oder *d*, d. h. auf die Töne der pentatonischen Tonleiter, und zwar in unseren Beispielen 19 Mal, d. h. weitaus am häufigsten auf *a*, 9 Mal auf *c*, 8 Mal auf *d*, 6 Mal auf *f* und 5 Mal auf *g* (nur je 1 Mal auf *e* und *h*). Zuweilen steht es oberhalb, aber ebenso oft unterhalb der Tonzeichen, ohne dass ein Unterschied bezüglich der Tonhöhen festzustellen wäre. In 15 Fällen folgt dem mit Gorgon bezeichneten Tone eine Tonwiederholung, in 7 Fällen geht ihm derselbe Ton voran, in 3 Fällen geschieht beides. Der Lehrgesang des Kukuzele scheint auf solche Tonwiederholung hinweisen zu wollen. Aber in 11 Fällen steht Gorgon auf dem mittleren Tone eines meist stufenweise aufsteigenden Tonganges, in 10 Fällen zeichnet es den Mittelton einer auf-absteigenden Tonbewegung aus. Fast gar nicht (2 Mal) steht es auf dem mittleren Tone einer ab-aufsteigenden Tonfigur. Aus all diesem ist wenig sicheres über das Gorgon zu ziehen; vermuthlich liegt seine Bedeutung gar nicht auf rein melodischem Gebiete, sondern auf dem metrisch-rhythmischen, worauf sein Name, „das Lebhafte, Heftige", hinzuweisen scheint (vgl. oben S. 53). Beziehungen zu dem Accent der Textsilben scheinen nicht vorzuliegen, denn es findet sich über accentlich betonten wie unbetonten Silben. Wohl aber fällt seine Beziehung zu einer bestimmten Art von Tonzeichen auf. Prüft man darauf hin die photographischen Wiedergaben des Teiles B durch, so ergiebt sich, dass das Gorgon vorzugsweise steht:

1. Bei den Dyo kentemata in unzähligen Fällen, z. B. gleich in den 3 ersten Stücken allein 11 Mal, sodass dieses Zeichen, wenn es selbständig für sich mit oder ohne Piasma steht, überhaupt kaum ohne Begleitung des Gorgon anzutreffen ist.

2. Bei der Zusammensetzung der Dyo kentemata mit Oligon oder Oxeia, wenn erstere oben stehen, also bei .

3. Auch bei den Zusammensetzungen des Kentema mit Oligon oder Oxeia, also bei . Insbesondere erscheint es hier gern mit dem Tromikon verbunden. Nicht aber findet sich das Gorgon bei den Zusammensetzungen des Kentema und der Dyo kentemata mit anderen Zeichen, wie besonders mit der Petasthe.

4. Stellt sich das Gorgon gern beim einfachen Ison ein, wenn mehrere hinter einander folgen, oder bei Verbindungen eines Ison mit einem anderen Ison oder mit einem anderen Zeichen, wie namentlich dem Oligon oder der Oxeia, also bei Verbindungen dieser Art: und bei weiteren Kompositionen, auch u. ä. Solche Ison-Verbindungen treten ausschliesslich auf bei den Silben[1]): *προ, κρα, σπε, κλω, χρι, φρα, τρι, σπο, γκα* (z. B. *παγκόσμιον, ἐγκαλώπισμα*), *χθρος* (*ἐχθρός*), *φθο, φραι, κρω, γγε* (*παγγενῆ, ἀγγέλου*), *πτε, κτι, κραν, κρων, χραν, πνο, μνος, πρε, τρι,* d. h. also Silben, die mit Doppelkonsonanz beginnen wie *κρ, πρ, τρ, φρ, χρ, χθρ; κλ, σπ, κτ, πτ, φθ, πν, μν, γγ, γκ.* Der moderne Grieche schiebt in solchen Fällen ganz deutlich hörbar ein kurzes *ε* ein (Schwa-Vokale, Svarabhakti, Anaptyxis) und spricht z. B. *πρός* wie *περός, τρίς* wie *τερίς* aus, zerlegt also die eine Silbe in zwei kurze. Dasselbe kommt hier auch in der Musik und ihrer Schrift zum Ausdruck.

Ganz besonders oft tritt das Gorgon auf am Anfange eines Gliedes, namentlich wenn dieses eine Terz über den Schlusston des vorhergehenden Gliedes steigt, seltener auf Oligon oder Oxeia gegen Ende eines Gliedes bei der Kommakadenz.

Wir haben es mithin in dem Gorgon einestheils mit einem syntaktischen Zeichen zu thun, das zur Kenntlichmachung der Satzgliederung dient, anderntheils sich ausschliesslich bei tonwiederholenden oder aufsteigenden Zeichen einfindet, vornehmlich bei Isonreihen und Ison-Ligaturen und ganz vor allem bei den einfachen Dyo kentemata und Kentemata nebst deren Verbindungen mit Oligon und Oxeia.

Eine nur melodische Beziehung des Zeichens lässt sich nicht feststellen. Wir werden im nächsten Kapitel seine eigentliche Bestimmung kennen lernen. — Auffällig ist es, dass das Spiegelbild des Gorgon, nämlich das Argon, in allen diesen Stücken nicht vorkommt. Vielleicht hat die verschiedene Setzung des Gorgon ober- oder unterhalb der Tonzeichen dessen Stellvertretung übernommen.

Es bleiben nur noch einige der hier angewendeten grossen Zeichen zu besprechen übrig. Ueber das Lygisma habe ich bestimmte Regeln nicht feststellen können. Meist steht es bei einer Verbindung von zwei Tönen auf einer und derselben Silbe, die aber sowohl ab- als aufsteigend sein kann.

Kaum noch als ein grosses Zeichen betrachtet wird die Bareia, da sie sich fast immer nur schwarz und zwischen den Tonzeichen geschrieben findet. Ihre Verwendung ist so häufig, wie die kaum eines anderen der grossen Zeichen. Fast immer steht es vor einer absteigenden Ligatur und meist ist es ein Terzengang oder -Sprung abwärts, auf welchen die Bareia hindeutet.

Die Ligatur von Ison oder Oligon mit folgendem Apostroph (Sekundschritt abwärts) wird in dem *Βιβλίον ἁγιοπολίτης* direkt die Bareia genannt, wo es nach Du Cange (Lexicon unter *Ἴσῃ*) heisst: *εἰ δὲ ἡ ἴσῃ φέρει ἀπόστροφον, εἴ τε ἄνω, εἴ τε κάτω, βαρεία λέγεται* d. i. „wenn das Ison einen Apostroph trägt, sei es oben oder unten, wird es Bareia genannt".

[1]) Vergl. Theil B letzte Hälfte, photograph. Reproduktionen des Kekragarion.

Ganz ähnlich heisst es ebenda (Du Cange unter *Ὀλίγον*): *τὸ ὀλίγον δὲ μετὰ ἀποστρόφου, κἄντε ἄνω, κἄντε κάτω, ἢ εἰς τὸ πλάγιον, καὶ αὐτὸ βαρεία λέγεται* d. i. „das Oligon mit dem Apostroph, sei es, dass er ober- oder unterhalb oder an seiner Seite steht, wird selbst Bareia genannt.“ Das Bareia-Zeichen findet sich ebensowohl auf betonten als unbetonten, auf langen wie kurzen Silben, zuweilen auf zwei unbetonten Silben hintereinander, wenn diese in einem Worte hinter einer akutbetonten Silbe stehen oder wenn sie, ebenfalls in einem und demselben Worte, eine akutbetonte Silbe (z. B. in *κατάβασιν, κατέλαβον, μωλώποσιν, ἐνωτίσασθε, ἐλεύθερος)* umgeben.

Das meist nicht zu den „grossen Zeichen“ gerechnete Tzakisma wird uns im nächsten Kapitel beschäftigen, zu welchem es überleitet. Hier sei nur bemerkt, dass es eine gewisse Wahlverwandtschaft zum vorigen Zeichen, der Bareia hat, denn selten wird sich letzteres finden, ohne dass ihm unmittelbar oder bei der nächstfolgenden Neume ein Tzakisma folgt.

Die hiermit festgestellten Beziehungen der grossen Zeichen zur Melodik sind zwar vorläufig nur für den ersten Echos als zutreffend erwiesen, aber soviel hat sich wohl bei unseren Untersuchungen herausgestellt, dass sie, wenn auch ursprünglich sehr verschiedener Natur, doch vorwiegend der schnellen Orientirung des Sängers über die durch die Tonzeichen im einzelnen ausgeführten Tonfiguren dienen. Sie sind mit ihrer hervorstechenden rothen Farbe im Gewirre der vielen schwarzen Zeichen wie die Wegweiser, die dem Auge des Sängers gewissermassen die Richtung angeben, die es in jedem Falle einzuschlagen hat, und man kann wohl annehmen, dass für einen geübten Sänger der damaligen Zeit schon ein Blick über diese rothen Zeichen hinweg genügte, um ihm den melodischen Gang der ihm mehr oder weniger, im Ganzen oder in den Einzeltheilen (Tonformeln, Kadenzen etc.) schon bekannten Gesänge im schnellen Ueberblick zum Bewusstsein zu bringen. Ja man wird nicht fehl gehen, wenn man in diesen grossen Zeichen überhaupt eine ursprünglich selbständige primitive Tonschrift erblickt, welche im Laufe der Zeiten von derjenigen der kleinen schwarzen Zeichen in den Hintergrund geschoben, wenn auch — wie man sieht — nicht ganz verdrängt worden ist. Vermuthlich gehen sie in ihrem Grundstock auf jene früh-mittelalterliche Recitationstonschrift der Griechen, welche ich bereits besprochen habe, zurück, und als die spätere Tonschrift aufkam, welche mehr auf die Einzelheiten der Tongebung einging, wurde sie doch als nicht ganz überflüssig und auch aus Rücksichten der Ueberlieferung neben der neuen Tonschrift in den Gesangbüchern ruhig weiter geführt.

## Achtes Kapitel.

## Zur Rhythmik und Metrik.

In unseren Entzifferungen haben wir uns durchgängig der Viertel-Taktnote als Einheitsmass einer Gesangssilbe bedient, und da, wo auf eine Silbe zwei oder mehr Noten entfallen, haben wir sie als Achtel-Noten mit einander verbunden, wobei sich diese Mehrzahl — streng metrisch genommen — in den Werth einer Viertel-Note theilt. Wir thaten das bisher der bequemeren Lesung wegen, um die Zusammengehörigkeit mehrerer Noten zu einer Silbe augenfälliger zu machen. Indessen werden wir gleich sehen, dass diese rein graphische Behandlung auch metrisch so ziemlich das Richtige trifft.

Wir haben nun bisher vorwiegend unser Augenmerk auf die rein melodische Entzifferung der byzantinischen Neumen gerichtet. Aber wir sahen bereits, was ja an sich schon selbstverständlich ist, dass sich jedes einzelne Tonstück in einzelne Glieder zerlegt oder aus ihnen zusammensetzt. Schon äusserlich wird diese Gliederung durch die Dazwischenschiebung von Martyrien angedeutet, welche bei näherem Zusehen mit der sinngemässen syntaktischen Gliederung des Sprachtextes übereinzustimmen pflegt.

Durch diese Einschaltung der Martyrien kommt das stichometrische Prinzip der Gesangstexte klar zum Ausdruck; die einzelnen Glieder eines und desselben Gesanges *(στίχοι)* haben entweder allesammt eine annähernd gleiche Silbenzahl, oder gruppiren sich doch wenigstens (namentlich bei längeren Gesängen) nach annähernd gleicher Silbenzahl, sei es, indem die gleichartigen paarweise oder in grösserer Zahl sich unmittelbar nach einander wiederholen, sei es, dass eine ungleichartige Zusammensetzung periodisch wiederkehrt. Der 13. Gesang z. B. hat folgende Stichometrie:

| | Silben |
|---|---|
| Ἀγαλλιάσθω ἡ κτίσις | 8 |
| οὐρανοὶ εὐφραινέθωσαν | 8 |
| χεῖρας κροτείτω | 5 |
| τὰ ἔθνη μετ᾽ εὐφροσύνης | 8 |
| χριστὸς γὰρ ὁ σωτὴρ ἡμῶν | 8 |
| τῷ σταυρῷ προσήλωσε | 7 |
| τὰς ἁμαρτίας ἡμῶν | 7 |
| καὶ τὸν θάνατον νεκρώσας | 8 |
| ζωὴν ἡμῖν ἐδωρήσατο | 9 |
| πεπτωκότα τὸν Ἄδαν | 7 |
| παγγενῆ ἀναστήσας | 7 |
| ὡς φιλάνθρωπος | 5 |

Zwischen den mit eckigen Klammern vorn zusammengekoppelten Gliedern steht das Martyrion zwar nicht, aber es ist durch die sinngemässe Textgliederung ohne weiteres klar, dass sie so wie geschehen zu zerlegen sind. Gewöhnlich tritt in diesen und ähnlichen

Fällen auf der letzten Silbe eines Satzgliedes entweder das Kreuz oder das Zeichen der Dyo syndesmoi als Trennungszeichen auf; sie sekundiren also in dieser Hinsicht dem Martyrion fast durchweg. Somit haben wir hier eine ziemlich konforme Silbenzählung:

8 8 , . . . . 5
8 8 , 7 7
8 9 , 7 7 , 5

Der 15. Gesang hat folgende Stichometrie:

7 . . . . . 5 ⎫
8 8 , 5 ⎭
7 7 . . . . . 6 ⎫
7 8 7 , 6 6 ⎭

Auch hier herrscht ein gut übersehbarer Aufbau des Ganzen.

Vortrefflich eurhythmisch ist auch der 23. Gesang gebaut:

*Ὅτε προσηλώθης τῷ ξύλῳ τοῦ σταυροῦ,*
*τότε ἐνεκρώθη τὸ κράτος τοῦ ἐχθροῦ,*
*ἡ κτίσις ἐσαλεύθη τῷ φόβῳ σου*
*καὶ ὁ ᾅδης ἐσκυλεύθη τῷ κράτει σου.*
*τοὺς νεκροὺς ἐκ τῶν τάφων ἀνέστησας*
*καὶ τῷ ληστῇ τὸν παράδεισον ἤνοιξας,*
*χριστὲ, ὁ θεός ἡμῶν, δόξα σοι.*

Die Silbenzahl der einzelnen Verse ist 12, 12; 11, 12; 11, 12; 10. Ausserdem liegt ganz offenbar eine Reimabsicht vor, denn die 4 ersten Verse gehen sämmtlich auf *ου* aus *(σταυροῦ : ἐχθροῦ : σου : σου)*, die beiden folgenden auf *ας (ἀνέστησας : ἤνοιξας)* und ausserdem giebt es noch in den ersten 4 Versen Binnenreime *(προσηλώθης : ἐνεκρώθη : ἐσαλεύθη : ἐσκυλεύθη)*. Der letzte Vers findet sich vielen Gesängen angehängt.

In solcher gleichmässigen, eurhythmischen Weise sind freilich nicht alle Gesänge gebaut; immerhin aber lässt sich doch ein gewisses Streben nach einiger Gleichmässigkeit der Texte nicht verkennen. Dieses Verhältniss der Textdichtungen aber ändert nun die Musik dadurch, dass sie zuweilen aus einer oder der anderen Silbe nach Belieben zwei oder mehrere macht, so dass z. B. das Silbenschema des 13. Gesanges sich durch die Musik in folgendes umwandelt:

9 8 6
8 9 7
8 8 , 10 10 10 , 6.

Offenbar liegen dazu bestimmte Gründe vor, und diese können nur eben in den musikalischen Verhältnissen liegen, da es textlich oder prosodisch durch nichts begründet wird. Es lässt sich leicht vermuthen, dass hierbei der musikalische Rhythmus des Taktes eine nicht unwesentliche Rolle spielt.

Wir haben bereits ein grosses Zeichen kennen gelernt, welches fast immer auf der letzten Silbe eines Satzgliedes unmittelbar vor dem Martyrion steht, nämlich das Kreuz (Stauros). Es steht gewöhnlich nur unter einem Ison, d. h. bei einer Tonwiederholung; aber da, wo das Satzglied — wie es sehr häufig geschieht — mit einer absteigenden Tonbewegung schliesst, steht natürlich auch ein absteigendes Tonzeichen, und

zwar fast ausschliesslich in der Form der Dyo syndesmoi. Zählt man nun die Tonsilben von einem dieser Zeichen zum andern ab, so findet man gar nicht selten die Vierzahl oder deren Multiplikationen vertreten, z. B.: Gesang I, 1. Glied bis zum Kreuz: 4 Tonsilben, 3. Glied: 32 (8×4), 4. Glied bis zum letzten Zeichen: 28 (7×4), 6. Glied: 16 (4×4); Gesang II, 2. Glied: 4 Töne; Gesang III, letztes Glied: 8 Tonsilben (2×4); Gesang XIII, 1. Glied: 8, 4. Glied: 16, 7. Glied: 8; Gesang XIV, 1. Glied: 16, 6. Glied: 16, 7. Glied: 4, 11. Glied: 12; Gesang XV, 1. Glied: 12, 7. Glied: 8, 8. Glied: 4, letztes Glied: 12 Tonsilben u. s. f.

Das führt bereits zu der Vermuthung, dass die Vierzahl oder der Viervierteltakt bei der Silbenzählung eine gewisse Rolle spielt.

Noch deutlicher wird das, wenn man eine gewisse Regelmässigkeit in der Aufeinanderfolge der grossen Zeichen näher ins Auge fasst. Die grossen Zeichen stehen ja nach der mageren Angabe der Papadike zur Bezeichnung der Cheironomie und Akoluthie (s. S. 18 und 25). Was unter Cheironomie zu verstehen ist, habe ich im ersten Bande meiner Neumen-Studien ausführlich erörtert; sie ist das Malen der Tonbewegung mit der Hand in der Luft. In der That haben wir bereits eine melodische Bedeutung der meisten dieser Zeichen im vorigen Kapitel feststellen können. Einige davon haben freilich auch noch andere Bestimmungen. So haben einzelne von ihnen sehr intime Beziehungen zu der Accentuation der Wörter des Sprachtextes, wie das Psephiston, welches als Nachkomme des alten Akutes gewöhnlich über einer mit dem Akut versehenen, hochbetonten Silbe steht, während sich hingegen das Parakalesma fast ausschliesslich auf unbetonten Silben einfindet.

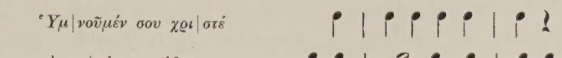
Es ist nun klar, dass ein Gesang, bei welchem (wie in den bloss vokalisirenden Alleluja-Gesängen der griechischen Kirche) der Text nicht völlig Nebensache ist, die Sprachbetonung der Wörter nicht ganz unberücksichtigt lassen kann. Man wird — will man nicht ganz unverständlich und sinnlos erscheinen — niemals durchweg gegen die Sprachbetonung singen, wie etwa:

Ueber Berg und Thal und Hügel
Lockt mich süsser Stimmen Laut . . . .

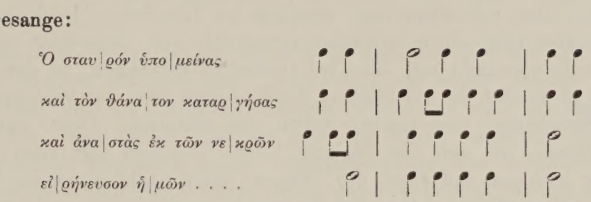
So auch hier. Das macht sich schon in der melodischen Komposition dieser Gesänge ausschlaggebend bemerklich. Denn wie oben S. 60 f. gezeigt wurde, verbindet sich nicht nur mit dem alten Zeichen des Akutes, dem Psephiston, stets ein Aufsprung der Melodik, dem dann ein Wieder-Absinken folgt, sondern überhaupt entspricht einem Akute der Textwörter ein solches Aufsteigen, wie man in unseren Beispielen hundertfach beobachten kann, z. B. allein im XIV. Gesange 25 Mal (Zeile 6 ff. fast Wort für Wort: *δεξάμεναι, ἠγαλλιάσαντο, ἰδών, κτίστην, καταχθονίοις, ἀνέστη, θαύματος, θανάτου, ἐγεύσατο, ἁπάντων, ζωή, ἠβουλήθη, φωτίσαι, κραυγάζοντα, λέγοντα, ἀναστάς, κύριε).* Aehnliches tritt bei der Bareia, dem Gravis, auf, welche stets eine absteigende Tonbewegung, meist um eine Terz fallend, bedeutet.

Spiegelt sich also in der Melodik die natürliche Wortbetonung wieder, so wird die Rhythmik des Textes wohl auch nicht bei ihr fehlen. Dann aber sind die grossen Zeichen zugleich Anhaltepunkte für die betonten Teile der Melodie. Man wird daher von vornherein vermuthen können, dass man beispielsweise im XIX. Gesange der Accentuation

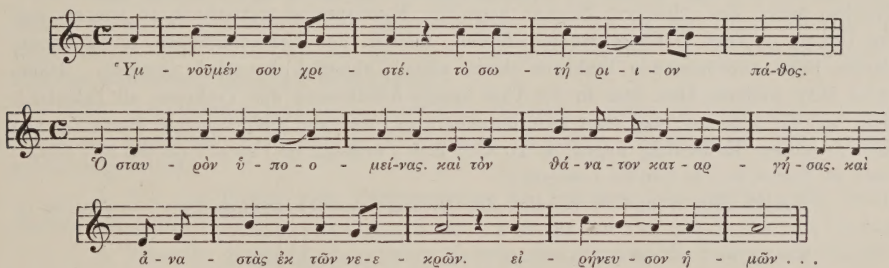
der Worte auch in der Melodie Rechnung getragen und, wenn überhaupt, ungefähr folgendermassen taktirt haben wird:




oder im XX. Gesange:




In beiden Fällen wird man ungezwungen zum $^4/_4$-Takte hingeführt. Nach Massgabe dieser natürlichen Sprachrhythmik würde man also die dazu gehörigen Melodien in folgender Weise taktiren können:




So also würden sich die Melodien ausnehmen, wenn sie in strenger Versrhythmik ausgeführt, d. h. streng taktisch gesungen worden wären. Dass dies wirklich geschehen sei, bedarf indessen erst noch des Beweises. Ihn zu führen helfen uns nun die grossen Zeichen. Eine späte Tradition des 17. oder 18. Jahrhunderts besagt thatsächlich, dass sie der Bezeichnung des Taktes gedient hätten[1]), und wenn die ältesten Papadiken direkt aussprechen, dass sie neben der Cheironomie auch die Akoluthie bezeichnet hätten, so dürfte bei der „Akoluthie“ oder „Folge“ wohl zunächst an die Taktfolge gedacht sein. Auch weist der Name eines Theiles der grossen Zeichen *ὑποστάσεις* d. i. Gruppen (Ansammlungen) vielleicht auf die taktische Gruppirung der Töne hin.

Von drei Zeichen wird besonders gesagt, dass sie der Messung der Töne dienen: vom Kratema, der Diple und dem Tzakisma.

---

[1]) Villoteau in der Description de l'Égypte, Bd. 14, Ausgabe von Panckoucke S. 392 giebt von den von ihm benützten Papadiken leider nur die Uebersetzung und nicht auch den Urtext, der gerade hier sehr wesentlich wäre. Er sagt in Anmerkung 2: On lit encore dans un autre traité: »Quant aux grands signes qui n'ont point de son, on les appelle *sans vibration* et *les grands assemblages:* ils sont les indices de la mesure, et non du chant, car ils n'ont point de son.« Villoteau's Hauptquelle ist eine Papadike von Emanuel Kalos vom Jahre 1696, der »andre Traktat« wird also wohl noch jünger sein.

Da ist zunächst das Tzakisma, jener kleine oben offene Halbkreis, dessen Name „der Bruch“ schon einen Hinweis auf seine trennende Bedeutung enthält. Sehr häufig findet es sich über Zeichenverbindungen, vor denen sich der Strich der Bareia, d. h. des Gravis-Zeichens befindet, zu welchem es, wie schon oben bemerkt, eine gewisse Wahlverwandschaft hat.

Es steht also vor allem über absteigenden Ligaturen. Doch kommt es auch sonst und besonders über einem einfachen Apostroph vor, namentlich wenn diesem ein anderer Apostroph vorangeht und die Dyo syndesmoi nachfolgen, in der Mitte zwischen beiden. Ganz gewöhnlich ist die Stellung des Tzakisma über der vorletzten Neume eines Stichos oder Satzgliedes, und hierbei wollen wir einsetzen. Denn wenn es fast ein rhythmisches Gesetz ist, dass ein Melodie- oder Versglied mit einer betonten Silbe (männlich) oder höchstens mit einer der betonten Silbe nachschlagenden Silbe (weiblich) beschliesst, so ist es offenbar, dass das Tzakisma die Note vor der letzten Betonnung, d. h. den letzten Ton eines Taktes kennzeichnet. Damit entspricht dieses Zeichen unserem Taktstrich; das deutet also sein Name „der Bruch“ an.

Ich habe nun in meinen Uebertragungen von Gesang XIX an die grossen (rothen) Zeichen neben den schwarzen Zeichen unter die Notensysteme gezeichnet, so wie sie sich im Urtexte (s. Theil B Photographien) finden, und in den Uebertragungen in modernen Noten jedes vorkommende Tzakisma durch einen Taktstrich kenntlich gemacht. Dabei wird ohne weiteres klar, dass in der That unsere Ausdeutung des Tzakisma als Taktstrich sehr viel für sich hat; das zeigt sich besonders da, wo zwei oder mehrere dieser Zeichen sich in einiger Entfernung folgen, z. B. XXII Z. 4: ‖ *ὑπ-ῆρ-χες τῷ* | *πα-τρὶ* ‖ *ἔ-πα-θες ὡς* | *ἄν-θρω-πος* ‖ *καὶ ἐ-κου-σί-ως* | *ὑπ-έ-μει-νας* | *σταυ-ρὸν* ‖.

XXIII Zeile 4 und 5, wo sich der $^4/_4$ Takt deutlich kennzeichnet: *ἐσκυλεύ-* | *θη τῷ κρά-τει* | *σου* ‖ *τοὺς νε-κροὺς ἐκ* | und ebenda Z. 7: *παρά-δει-σον ἤ-νοι-* | *ξας.*

XXV Z. 6—7: *ἐν σκό-* | *τει κα-θεύ-δον-* | *τας* ‖ *ὁ ἥ-λι-ος* | *ἐ-φώ-τι-σε* ‖.

XXVI Z. 5: *σφραγί-* | *δες τοῦ μνή-μα-* | *τος* ‖ Z. 9: ‖ *τὴν ἔ-γερ-σιν* | Z. 10: *παράνο-* | *μοι ἰ-ου-δαῖ-* | *οι* ‖.

XXIX Z. 1: *κατ-* | *ηρ-γή-* | *σας τὴν τοῦ ξυ-* | *ὐ-λου κατ-ά-* | *ραν* ‖. Z. 3: *θα-να-* | *ά-του τὸ κρά-* | *τος* ‖ *ἐν δε-ὲ-ε* | *τῇ ἐ-* | *γέρ-σει σου ἐ* | *φώ-τι-σας τὸ* | *γέ-νος τῶν ἀν* | *θρώ-πων* ‖ *δι-ὰ τοῦ-το* |.

XXX Z. 2: *πυ-* | *ῦ-λαι θα-νά-* | *του.* Z. 4: *χαλκᾶς συν-έ-* | *τριψας.*

XXXI Z. 1: *Τὸν σω-τή-ρι-* | *ον.* Z. 3: *ἐν οἴ-κῳ κυ-* | *ρίου.* Z. 5: *σταυρω-* | *θεὶς καὶ ἐκ νε-* | *κρῶν ἀ-να-* | *στάς* ‖ *καὶ* | *ὢν ἐν κόλ-ποις* | *τοῦ πα-α-* | *α-τρο-ο-μιε-* | *ὸς* ‖.

Diese Beispiele dürften wohl genügen, um die thatsächliche Bedeutung des Tzakisma und das Vorhandensein des $^4/_4$ Taktes nachzuweisen. Dass der letztere aber auch durchgeführt ist, soll ebenfalls gezeigt werden.

Unter den grossen Zeichen fiel uns eines auf sowohl wegen der entschieden rhythmischen Bedeutung eines Gorgon (lebhaft, gegenüber dem Argon langsam), als auch wegen seiner nicht recht klar zu erfassenden Natur seiner Verwendung. Es kommt ähnlich häufig vor als das Tzakisma. Wenn wir es nun ebenso wie letzteres als ein rhythmisches Zeichen ansehen und behandeln, so erhalten wir eine überraschende Ergänzung der Takteinteilung unserer Musikstücke.

Ich habe von Gesang XIX an das Gorgon ebenfalls durch Taktstriche in den Noten angezeigt, aber die Striche zum Unterschied von denen des Tzakisma nur punktirt.

Setzt man also hinter jedem Gorgon und Tzakisma den Taktstrich und beachtet zugleich die durch die Martyrien (zuweilen auch durch das blosse Kreuz und dessen Gegenstück, die Dyo syndesmoi) gegebene Kolometrie, so erhält man nicht selten ganze Tonstücke, in welchen der $^4/_4$-Takt ziemlich streng durchgeführt ist. So z. B. lässt der XXI. Gesang wenig an einer genauen Taktbezeichnung vermissen, ebenso der folgende, annähernd auch der XXIII. Gesang u. a. m.; es bedarf wohl keiner weiteren Einzelbelege mehr für das Prinzip selber.

Zuweilen aber fehlen die uns als Führer dienenden Zeichen des Tzakisma und Gorgon längere Strecken hindurch ganz. Hier treten nun andere Zeichen ergänzend ein, und zwar die Diple und der Doppel-Apostroph. Durch sie soll offenbar eine stärker betonte Note, also unser guter Takttheil oder die Thesis angezeigt werden. Davon berichten uns zwar die Papadiken nichts, wenigstens nichts, was für uns unmittelbar und ohne dass wir es durch die Praxis schon selbst gefunden hätten, brauchbar wäre. Aber wir brauchen nur die Probe zu machen und vor jede dieser thetischen Neumen den in der modernen Tonschrift die Thesis anzeigenden Taktstrich zu setzen, um sogleich viele der bisher noch gebliebenen Lücken in der rhythmischen Gliederung der Gesänge auszufüllen.

Das systematische Verfahren zur rhythmischen Gliederung der byzantischen Gesänge, bezw. zur Feststellung der Takteintheilung, wie ich es vom XIX. Gesange an vorgenommen habe, und das ich Anfängern im Entziffern (die wir ja Alle noch sind) zunächst einzuhalten empfehle, ist folgendes:

1. Alle Schlüsse der einzelnen Glieder (Stichoi), welche im Originaltexte durch Martyrien bezeichnet sind, werden durch einen doppelten Taktstrich in dem Liniensystem angedeutet.

2. Wo eine Neume oder Neumengruppe ein Tzakisma trägt, zeichne man hinter dieselbe einen Taktstrich.

3. Dasselbe geschieht hinter einer Neume oder Neumen-Verbindung mit Gorgon (ich habe zur übersichtlicheren Prüfung hierfür den punktirten Taktstrich gewählt.

4. Dasselbe thue man vor einem Doppel-Apostroph und einer Einzel-Neume mit Diple (ich habe diese Taktstriche nur durch kleine vertikale Linien unmittelbar unterhalb des Liniensystemes markirt).

5. Alle einfachen Töne werden als Viertel geschrieben.

6. Wo mehrere Töne auf eine Silbe entfallen, theilen sie sich in den Werth eines Viertels, werden also in Achteln oder ev. zu Sechzehnteln verbunden notirt.

7. Alle Töne, welche zu einem wiederholten Vokale (Vokalise) gehören, gelten zusammen ein Viertel.

Hat man nun die ganze Notation auf diese Weise eingerichtet vor sich, wie dies in den Gesängen XIX bis XXXIV der Fall ist, so wird man bald bemerken, dass sich dadurch der weitaus grösste Theil der Gesänge bereits in lauter $^2/_4$ Takte auflöst, welche meist durchaus sowohl der rhythmischen Skansion des Textes, d. h. seiner durch die Wortaccente gegebenen Betonung, als auch dem natürlichen Flusse der Melodien entsprechen. Ist dies schon ein einleuchtender Beweis für die Richtigkeit einer solchen rhythmischen Behandlung, so spricht noch mehr dafür die Thatsache, dass dabei zumeist auch dieselben oder ähnliche melodische Phrasen, welche in verschiedenen Gesängen in ganz verschiedenen

Verbindungen und unter verschiedenen Umständen auftreten, trotzdem mit derselben Taktirung wiederkehren.

Die dennoch bleibenden Lücken der Taktirung lassen sich gewöhnlich durch einfaches Abzählen von je 2 und 2 Vierteln leicht ebenfalls ausfüllen.

Das alles macht keinerlei Schwierigkeit, weil das Verfahren ein ganz mechanisches ist. Diese Zeichen Tzakisma, Gorgon, Doppel-Apostroph und Diple sind dasselbe als unsere Taktstriche, welche ja auch ganz mechanisch verfolgbar die Notenreihen theilen. Aber wie innerhalb unserer Takte sich sehr mannigfaltige Gebilde der rhythmischen Bewegung im Einzelnen und der metrischen Verhältnisse der Noten entwickeln, so auch hier, wenn auch in sicherlich unvergleichlich einfacherem Maasse.

Aber natürlich bildet gerade die Möglichkeit dieser Manigfaltigkeit bei dem Mangel jeder und aller Erklärung aus jener Zeit für den Forscher die grössten, ja anscheinend unüberwindliche Schwierigkeiten, und wenn ich im folgenden versuche, wenigstens die hauptsächlichsten zu beseitigen, so bin ich mir sehr wohl bewusst, dass gerade hier noch manches Räthsel zu lösen übrig bleibt. Ich gebe die gefundenen Regeln in Form von Ausnahmsregeln zu den gebrachten Punkten.

Zu 1. Jedes einzelne Satzglied (Stichos) kann mit Auftakt (gewöhnlich durch Gorgon oder Tzakisma angezeigt) oder mit betontem Takttheil beginnen, gleichgiltig ob das vorangehende Satzglied vor dem Martyrion mit betonter oder unbetonter Silbe schliesst. Meist aber tritt Auftakt ein, wenn dieses Glied mit betonter Silbe schloss.

Zu 3. Steht ein Gorgon über *Dyo kentemata mit Piasma* zwischen zwei absteigenden Neumen, so tritt der Taktstrich — weil die ganze Gruppe eine einzige Bewegung darstellen soll — erst hinter die zweite absteigende Neume. S. Beispiele XX Zeile 5 über πααντο, XXI Z. 4 über και-αι, XXII Z. 8 über κυριε.

Zu 5. Sollen einfache Töne nicht als Viertel, sondern als Halbe gelten, so erhalten sie vorn oder hinten den Zusatz eines kleinen Ison, z. B. Ison mit Ison oder Doppel-Ison: (Beispiele: XXIII 1 über προ-, XXIV 5 αγγελου, XXV 4 XXVI 12, XXVII 4), Ison mit Petasthe (Beispiel: XXIII 3 κτισις), Ison mit Oxeia (z. B. XXII 2 υμνουμεν, XXV 2 προσκυ-, XXVII 2, 4, auch XXVIII 7, wo die ganze Verbindung über σκυ $^1/_2$ Note beträgt und ebenda 8), Ison mit Apostroph (z. B. XXV 2 χριστε, XXVIII 6, XXIX 3, XXX 4). Das ist der Grund, warum so häufig ein Gorgon über diesen Verbindungen steht (s. oben S. 64), da sie dann einen ganzen $^2/_4$ Takt-(Vers)fuss ausmachen, welcher natürlich durch einen Taktstrich abgeschlossen wird.

Auch gelten die Verbindungen zweier aufsteigender Somata, wie Petasthe mit Oligon resp. Oxeia (Beispiele: XXVIII 2, 3, XXIX 3) vielleicht auch Petasthe mit Dyo Kentemata (z. B. XXIII 4, XXIV 3 zweimal, 4, 8, XXV 5) eine halbe Note. Die ausserordentlich schwierige Bestimmung der Tonwerthe ist in dieser Hinsicht noch nicht ganz abgeschlossen.

Im Gegensatz zu den soeben besprochenen Verlängerungen der einfachen Töne tritt eine Verkürzung ein bei zwei auf einander folgenden Ison. Von zwei sich unmittelbar einander folgenden Ison-Zeichen hat nämlich jedes nur den Werth einer Achtelnote (z. B. XX 3, XXII 1 und 7, XXIII 3, XV 1, 4, 5 XXVI 1), falls sie nicht durch ein Gorgon (z. B. XXIII 2 τοτε ενεκρωθη, XXVI 2) oder ein anderes Zeichen (z. B. dem Stauros XXIX 4) von einander getrennt werden.

Zu 6. Sollen zwei Töne einer Ligatur über einer Silbe nicht zusammen 1 Viertel ausmachen, sondern jeder für sich als 1 Viertel gelten, so tritt ein Tromikon zwischen sie. Beispiele: XXI 2 über *αναστησας*, XXIV 4 *ανεωγμενον*, 7 *αποστολοις*, XXV 8, XXX 2.

Ueber mehrere Einzelheiten werden meine Uebertragungen selbst unmittelbare Auskunft geben; die kleinen Taktstriche unterhalb des Liniensystemes mögen als Vertreter meiner Auffassung der rhythmischen Gliederung betrachtet werden. Dort, wo ich zu einer befriedigenden Lösung derselben nicht gelangen konnte, habe ich solche natürlich zu setzen unterlassen. Die zukünftige Forschung möge hier einsetzen, denn ich gebe mich der Hoffnung hin, dass mit dem vorliegenden Werke nur erst der Anfang gemacht worden sei zu einer Forschung, welche nicht nur für die alte griechische Musik sondern meiner Ueberzeugung nach für die gesammte Musikgeschichte von unabsehbarer Fruchtbarkeit werden kann.

# B.

# Photographien.

# Inhalt.


Seite

1. Die Papadike (vgl. Theil A, S. 18 ff.) . . . . . 3
2. Uebungsbeispiel mit Martyrien (vgl. Theil C, S. 1) . . . . . 13
3. Graphische Darstellung der Parallage *(Μέθοδος σοφωτάτη καὶ πάνυ ἔντεχνος τῆς τε παραλλαγῆς ὁμοῦ καὶ τῆς μετροφωνίας)* . . . . 14
4. Dasselbe in Form eines Baumes, von Joh. Kukuzele (vgl. Theil A, S. 40) 15
5. Uebungsbeispiel mit Martyrien *(ἦχος α', ἡ κυρία μετροφωνία)*, (Uebertragung s. Theil C, No. 3) . . . . . 16
6. Kadenzen mit Martyrien (Uebertragung s. Theil C, No. 2) . . . . 17
7. Erklärung der Parallage (vgl. Theil A, S. 38) . . . . . 18
8. Die Echemata (Uebertragung s. Theil C, S. 3—7) . . . . . 20
9. Schulbeispiele (Uebertragung s. Theil C, S. 7—11) . . . . . 23
10. Lehrgesang über die grossen Zeichen von Joh. Kukuzele (vergleiche Theil A, S. 58) . . . . . 27
11. Lehrgesang über die Intervallzählung (Metrophonie) von Grigorios Mpuni dem Haliaten . . . . . 33
12. Das Kekragarion (übertragen Theil C, S. 13 ff.) . . . . . 37

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων
τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τῶν τε
ἀνιόντων καὶ κατιόντων σω-
μάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ
πάσης χειρονομίας συντε-
θείσης παρὰ τῶν κατα-
καιροὺς ἀναδειχθέντων ποι-
ητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων.

Ἀρχὴ μέση τέλος καὶ σύστημα πάν-
των τῶν σημαδίων τὸ ἴσον ἐστί·
Χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορ-
θοῦται φωνή· λέγεται δὲ ἄφω-
νον, οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει· φω-
νεῖται μέν, οὐ μετρεῖται δέ. Διὰ
μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος
ψάλλεται τὸ ἴσον καὶ διὰ



πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλί-
γον — διὰ δὲ πάσης τῆς κα-
ταβάσεως ὁ ἀπόστροφος· κα-
λοῦνται οὖν εἰς τὴν παπαδικὴν
φωναὶ δεκατέσσαρες· ἀνιοῦσαι
μὲν ὀκτώ, καὶ κατιοῦσαι δὲ ἕξ.
αἱ ἀνιοῦσαι εἰσὶ δὲ αὗται ὡς ὁρᾷς·
τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετα-
στή, τὸ κούφισμα, τὸ
πελαστόν, τὰ δύο κεντήμα-
τα, τὸ κέντημα, καὶ ἡ ὑψηλή.
Αἱ δὲ κατιοῦσαι ἔχονται οὕτω·
ὁ ἀπόστροφος, οἱ δύο ἀπόστροφοι,
οἱ σύνδεσμοι, τὸ ἐλαφρὸν
καὶ ἡ χαμηλή, ἡ ὑπορροὴ καὶ
τὸ κρατημοϋπόρροον.
Ἐν τούτοις τοῖς σημαδίοις ἀνέρ-
χεται καὶ κατέρχεται ἡ
πᾶσα μελῳδία τῆς μουσικῆς
τέχνης ἢ ψαλτικῆς ἐπιστήμης.
Κατὰ τὸ ποσὸν δὲ τὰς φωνὰς
οὕτως ἔχουσι.

μικρὸν σύναγμα ψιφιστὸν ψιφιστὸν
σύναγμα γοργὸν ἀργὸν σταυρὸς
θεματισμὸς ἔσω ἕτερος ἔξω
ἐπέγερμα παρακάλεσμα ἕτε-
ρον ξηρὸν κλάσμα ἀργοσύνθε-
τον γοργοσύνθετον ἕτερον τοῦ
ψαλτικοῦ οὐράνισμα ἀπόδερ-
μα θὲς καὶ ἀπόθες θέμα ἁπλοῦν
χόρευμα ἀντικένωμα ὁμαλὸν
ψιφιστὸν παρακάλεσμα τζάκι-
σμα ἔναρξις πίασμα σεῖσμα



σύναγμα βαρεῖα καὶ λύγισμα
εἰσὶ δὲ καὶ φθοραὶ τῶν ἤχων αὗται ÷
φθορὰ τοῦ πρώτου ἤχου
φθορὰ τοῦ δευτέρου ἤχου
φθορὰ τοῦ τρίτου ἤχου
φθορὰ τοῦ τετάρτου ἤχου
φθορὰ τοῦ πλαγίου πρώτου
φθορὰ τοῦ νενανῶ
φθορὰ τοῦ βαρέως ἤχου
τοῦ δὲ πλαγίου τετάρτου ἡ φθορὰ
ἐστὶν ὁ νανὰ
ἡμίφωνον καὶ ἡμίφθορον
ἔχουσι δὲ καὶ ὀνόματα οἱ ἦχοι αὗται ÷

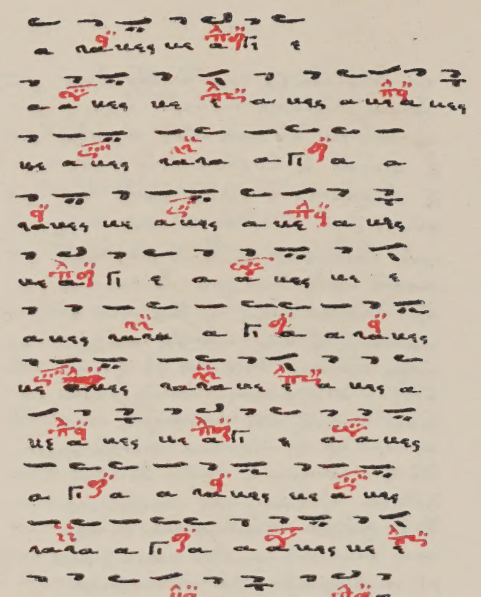
ὁ πρῶτος λέγεται ἄνανες γράφεται
δὲ καὶ ἐν τῇ οὕτως σημαδίοις
ὁ δεύτερος λέγεται νεανὲς καὶ γρά-
φεται οὕτως
ὁ τρίτος λέγεται νανὰ καὶ γρά-
φεται οὕτως

13

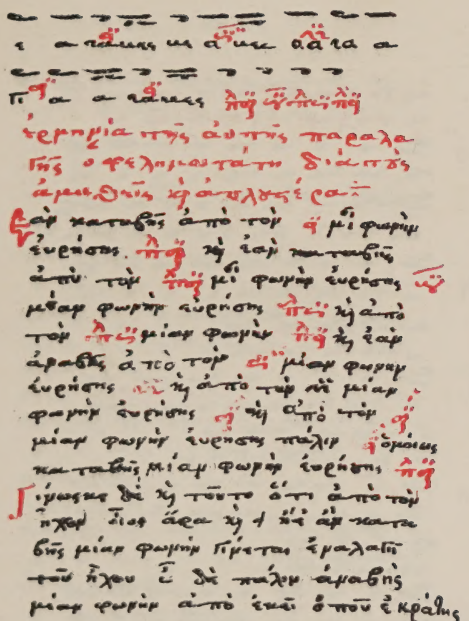


14

IC XC







# Das Kekragarion

## mit seinen Anastasima zur Sabbat-Vesper,

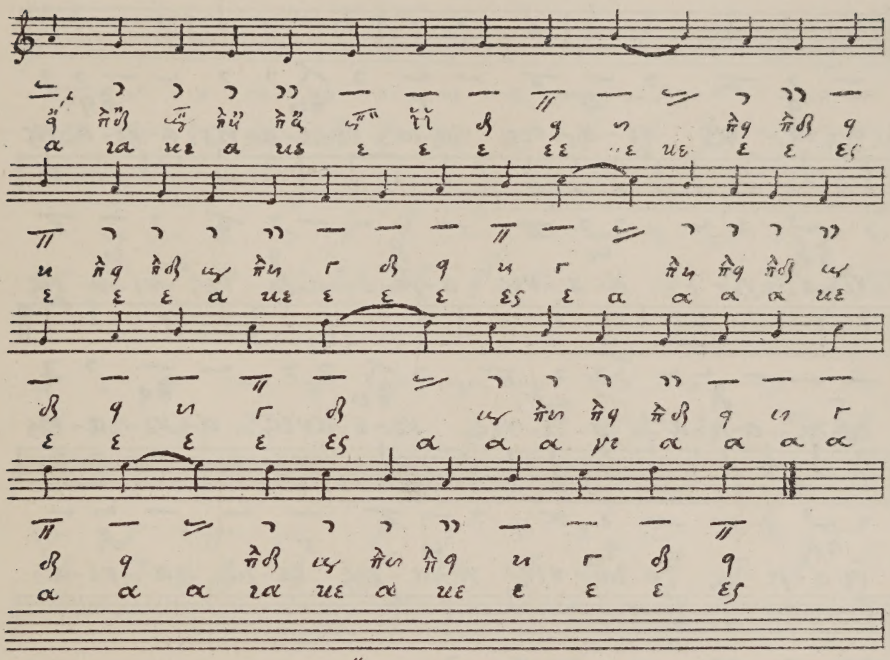
## Echos A.

Vollständige Uebertragung s. Theil C S. 13 ff.

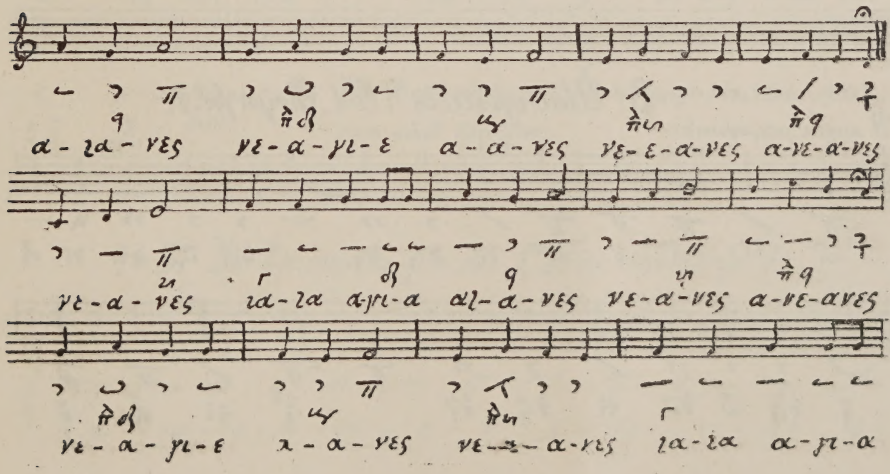
# C.

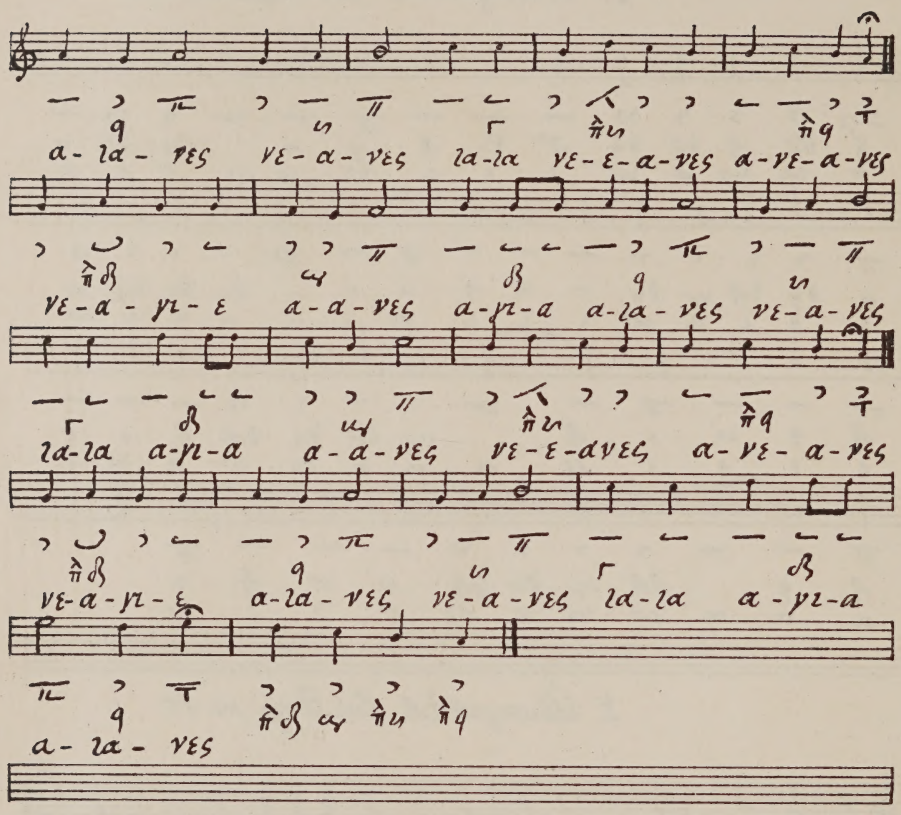
# Uebertragungen.

1. Übungsstück. Cod. Chrysander fol. 6.



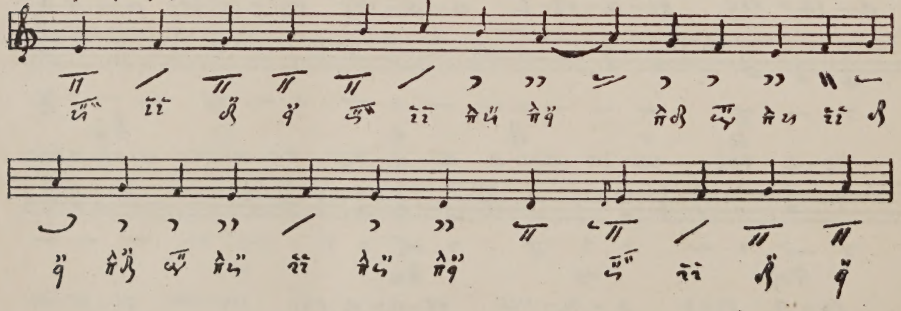
2. Übungsstück. Cod. Chrys. fol. 8a

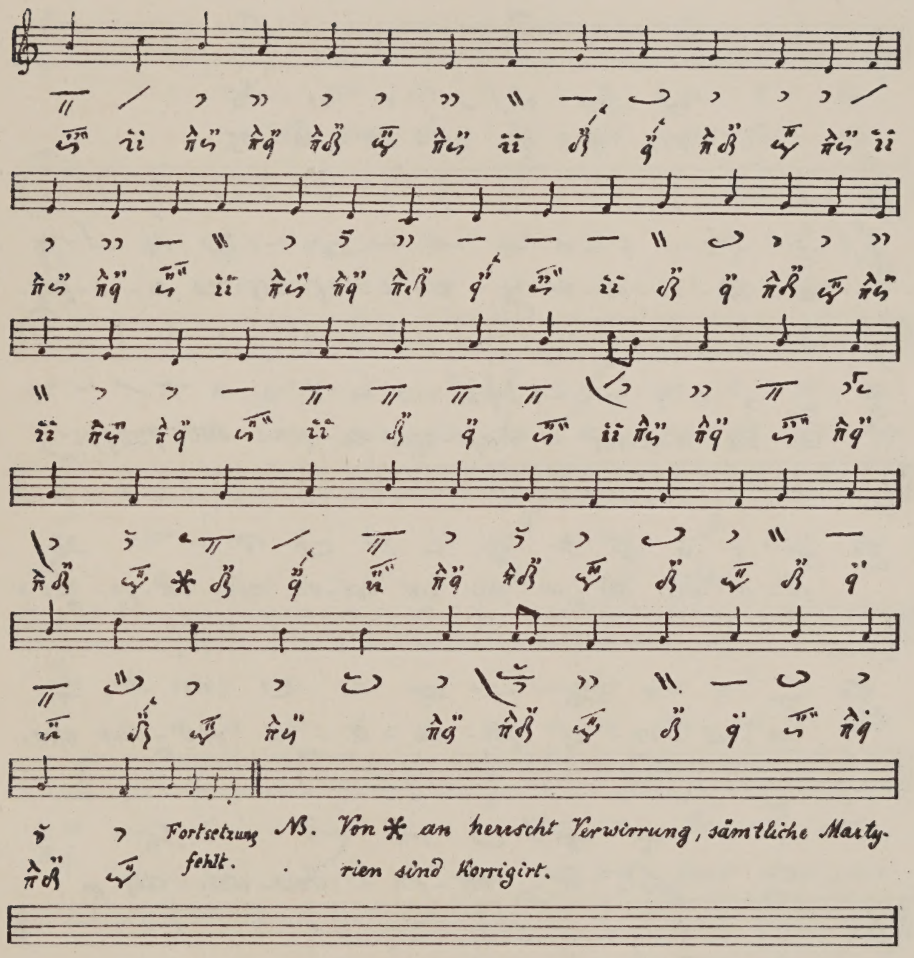




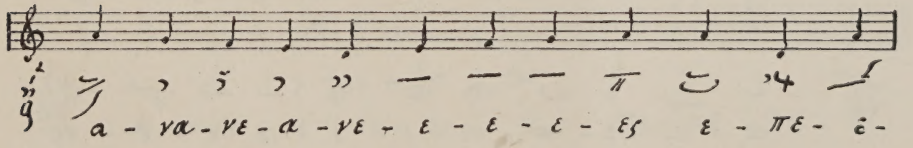

## 3. Übungsstück. Cod. Chrys. fol. 7b

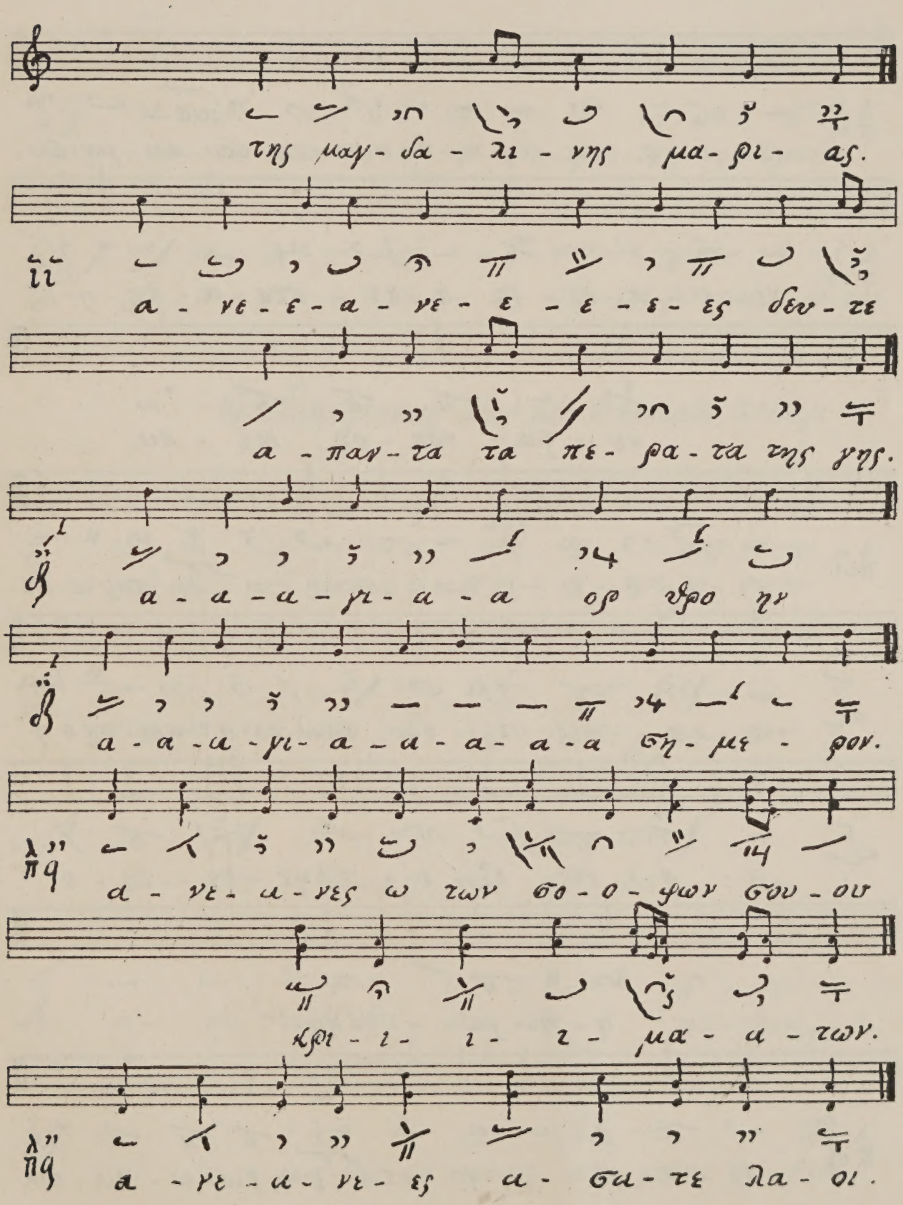
Ἡ κυρία μετροφωνία.

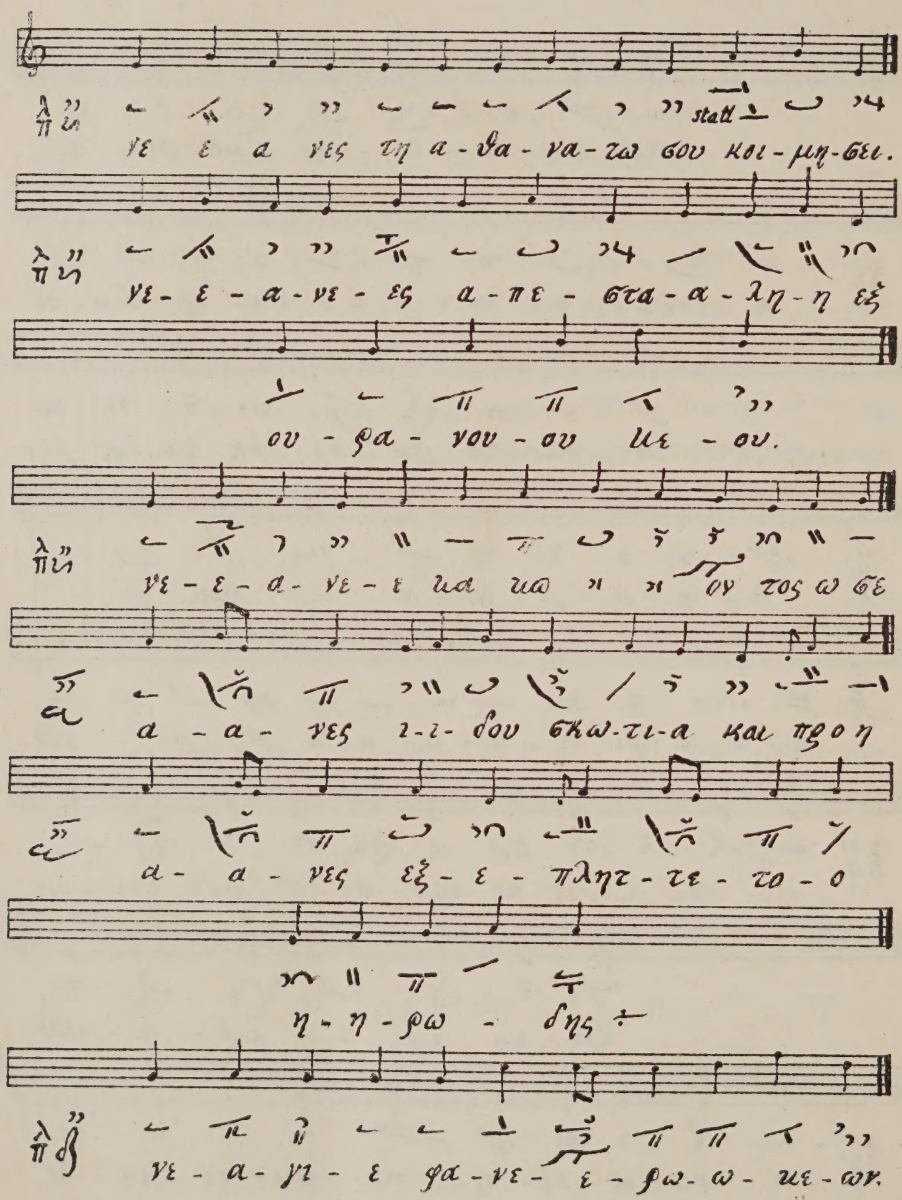


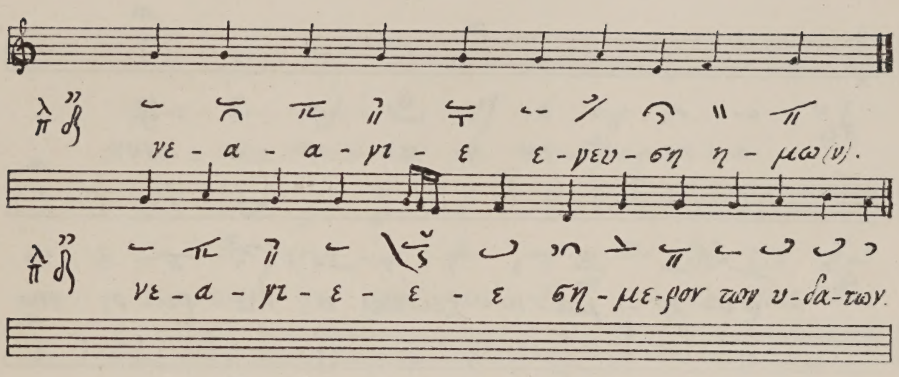



4–5. Die Echemata für die 8 Töne. Cod. Chrys. 9[4]

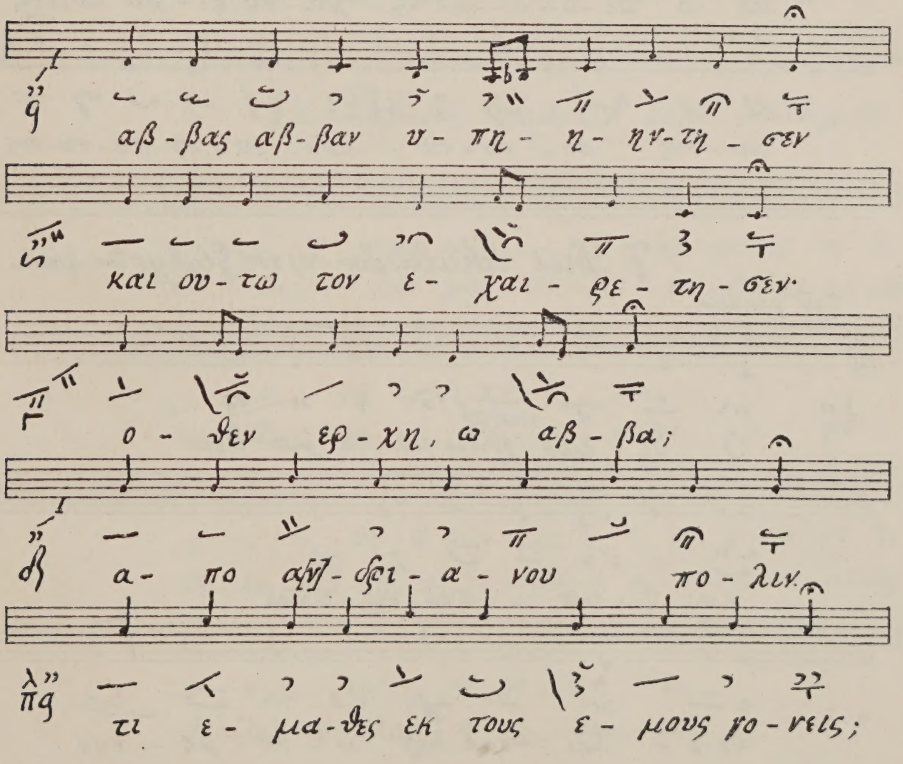


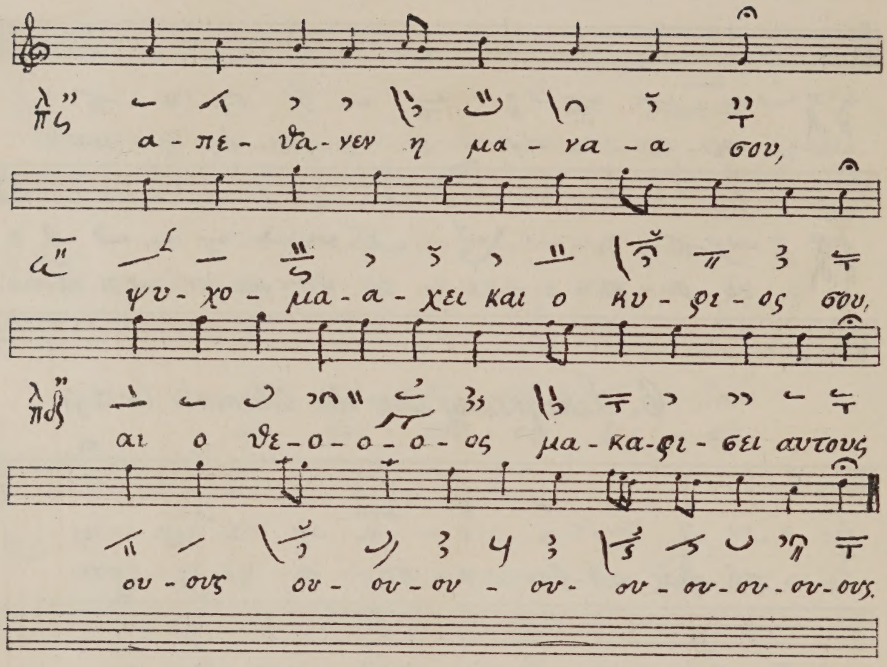

της μαγ - δα - λι - νης μα - ρι - ας.
α - νε - ε - α - νε - ε - ε - ε - ες δευ - τε
α - παν - τα τα πε - ρα - τα της γης.
α - α - α - γι - α - α ορ θρο ην
α - α - α - γι - α - α - α - α - α ση - με - ρον.
α - νε - α - νες ω των σο - ο - φων σου - ου
κρι - ι - ι - ι - μα - α - των.
α - νε - α - νε - ες α - σα - τε λα - οι.


stall
νε ε α νες τη α - θα - να - τω σου κοι - μη - σει.
νε - ε - α - νε - ες α - πε - στα - α - λη - η εξ
ου - ρα - νου - ου με - ου.
νε - ε - α - νε - ε μα μω ον τος ω σε
α - α - νες ι - ι - δου σκω - τι - α και προ η
α - α - νες εξ - ε - πλητ - τε - το - ο
η - η - ρω - δης
νε - α - γι - ε φα - νε - ε - ρω - ω - με - ων.

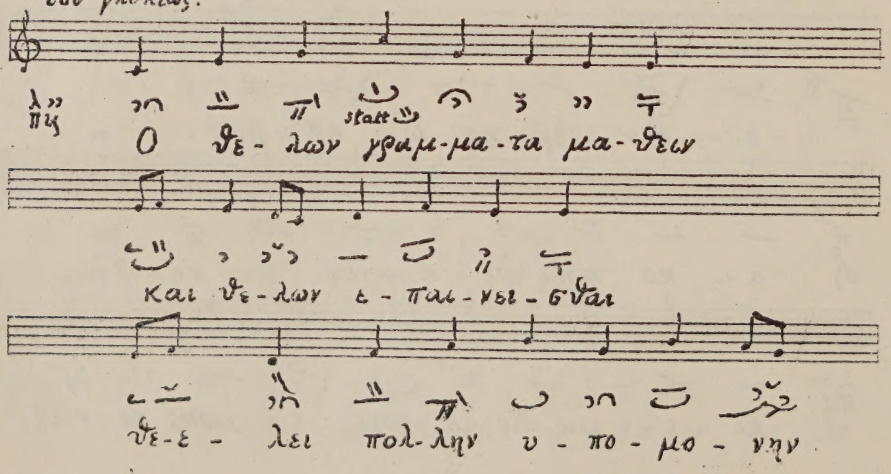


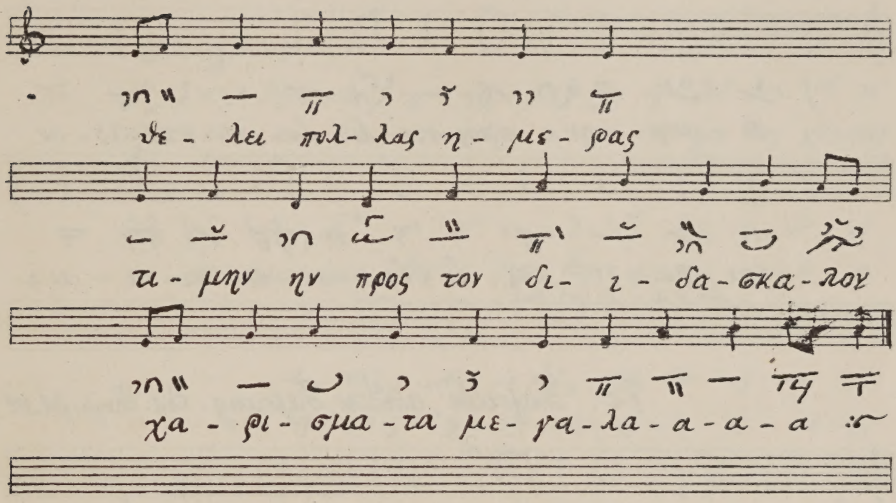

## 6. Lehrgesang über die Echemata. Cod. Chrys.



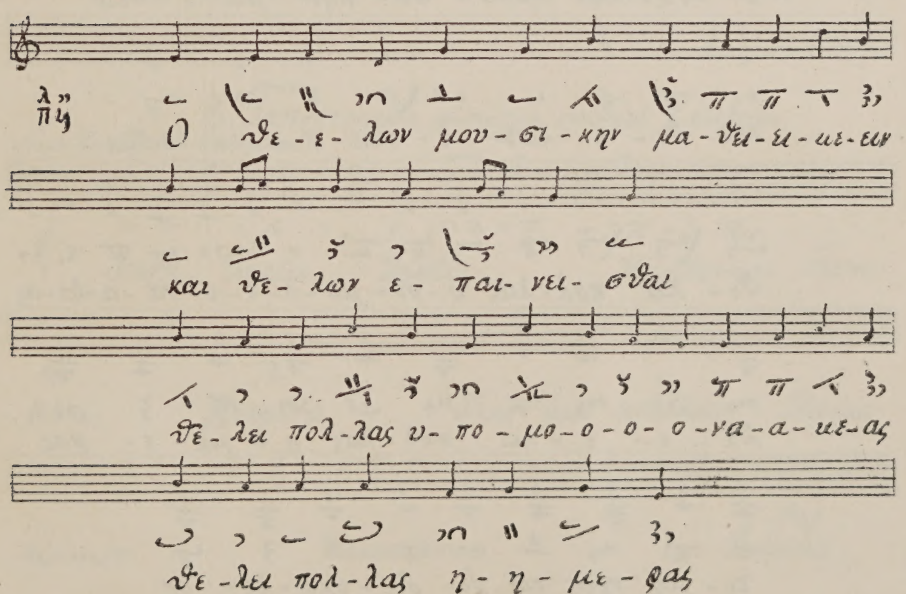


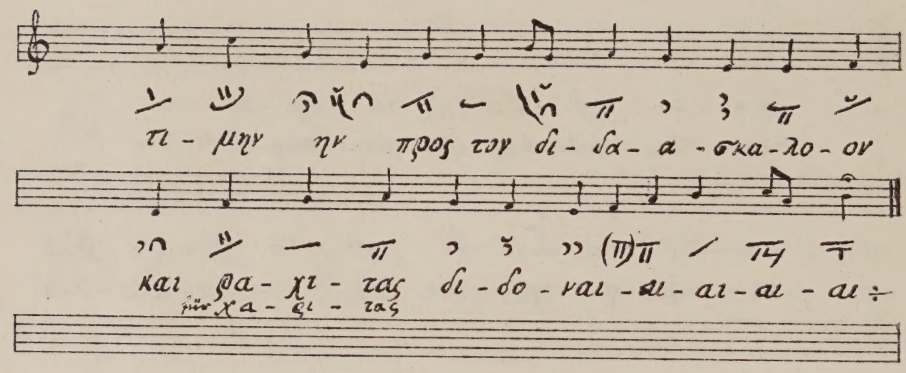

## 7. Drei Schullieder. aj von Glykys. Cod. Mosqu. τοῦ γλυκεως.



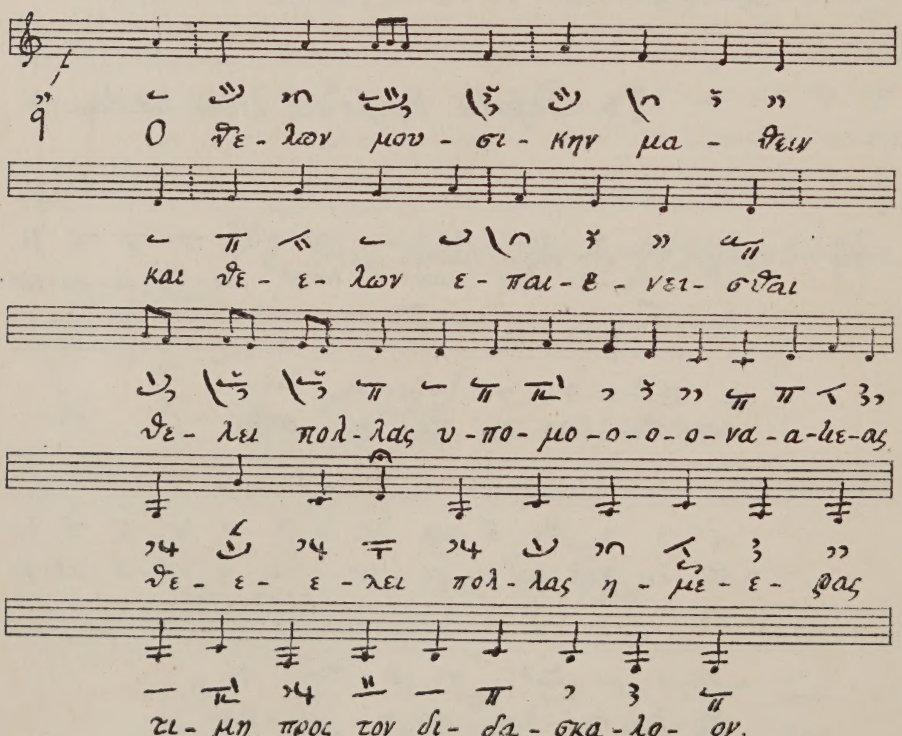


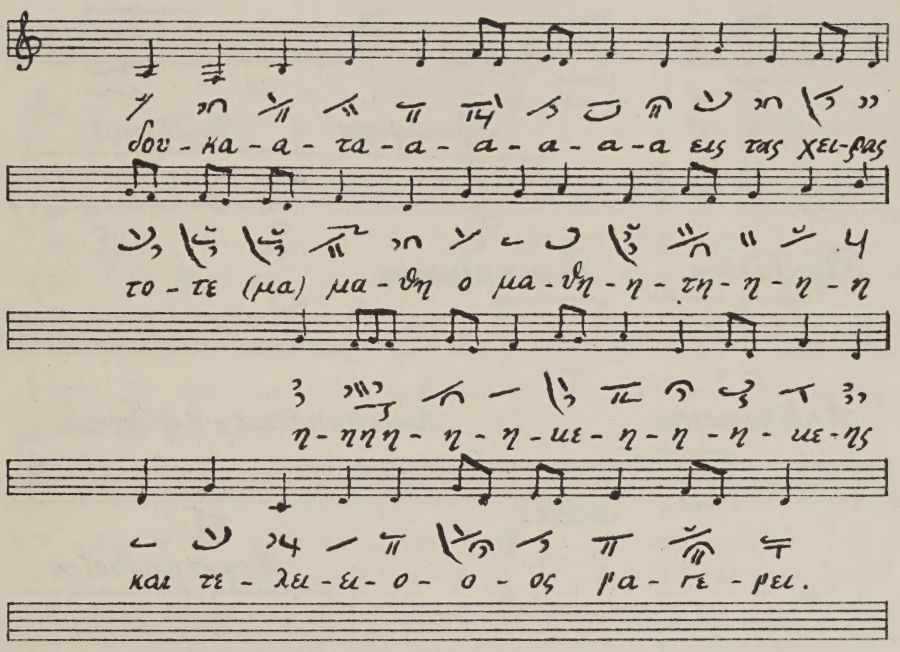

7b. Daſſelbe. Ποίημα τοῦ ξυροῦ. Cod. Chrys. 112





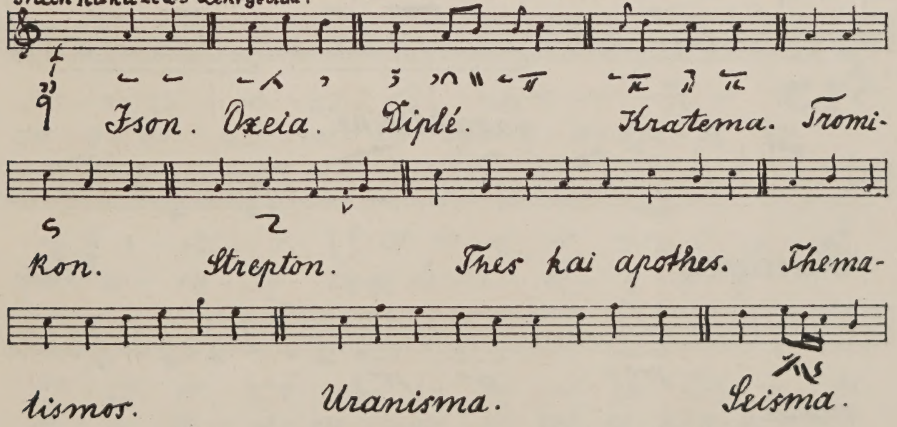

7c. Dasselbe, andere Fassung. Cod. Chrys. fol. 11ᵇ

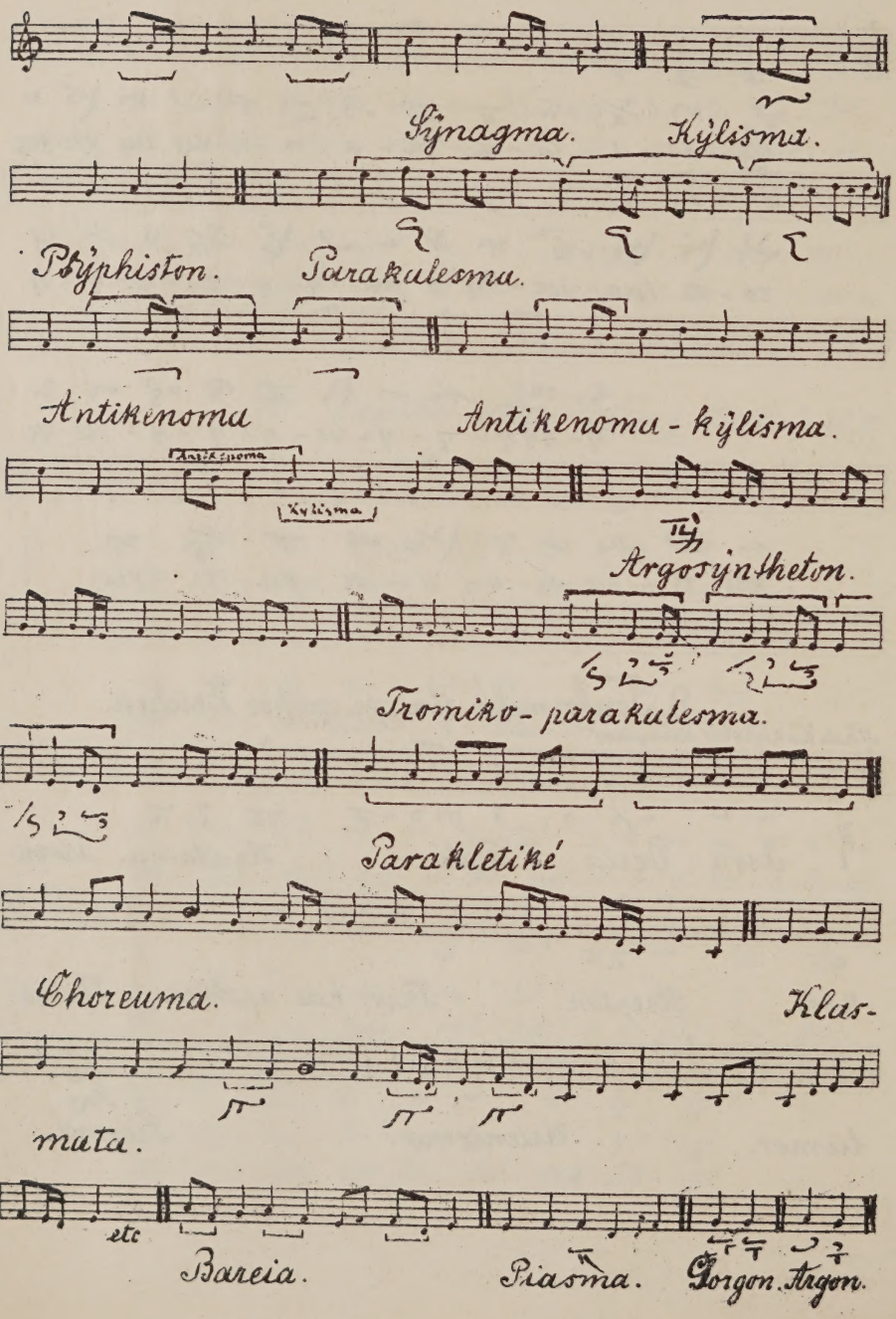




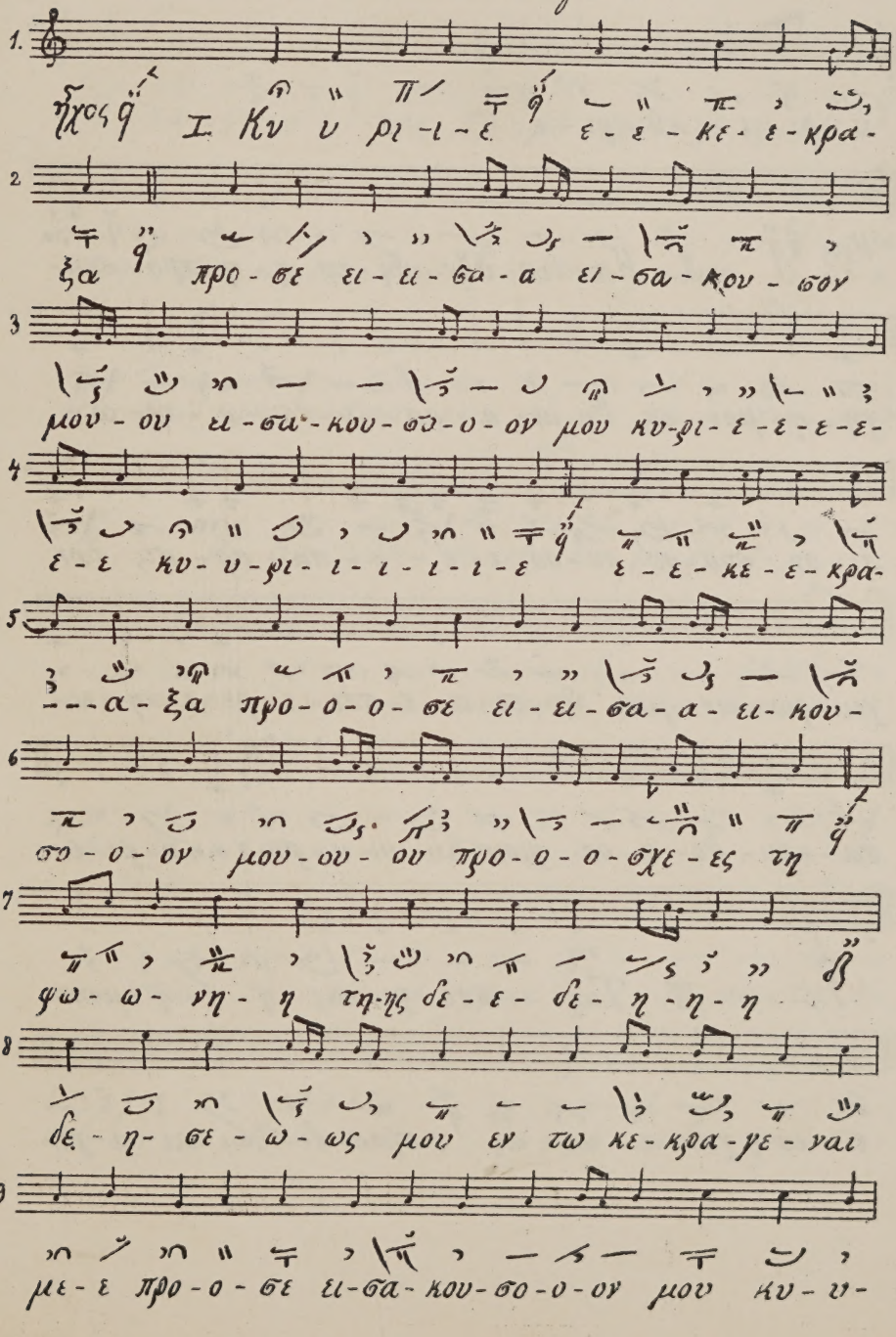

## 8. Tonformeln einiger großer Zeichen.

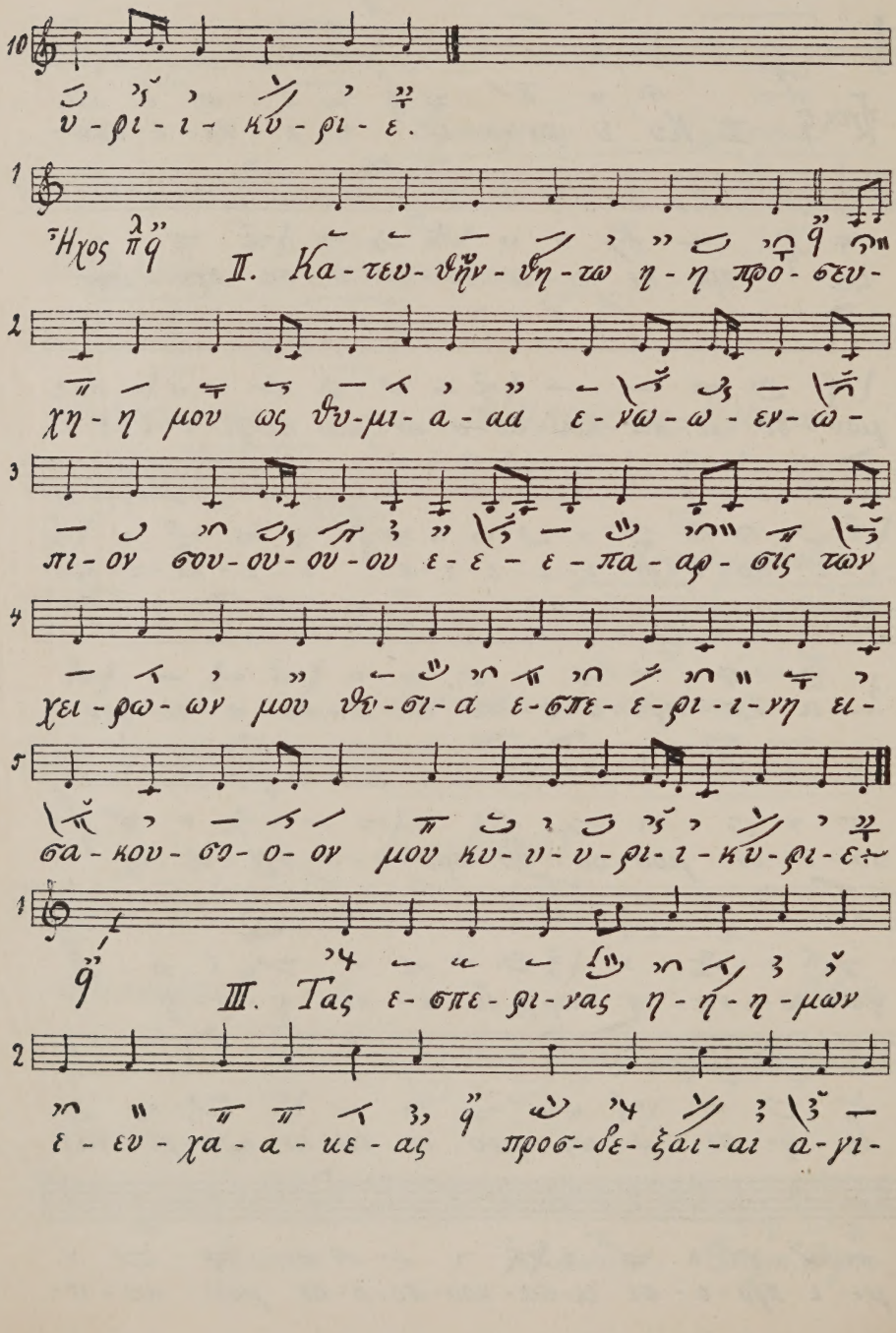
Nach Kukuzele's Lehrgedicht.

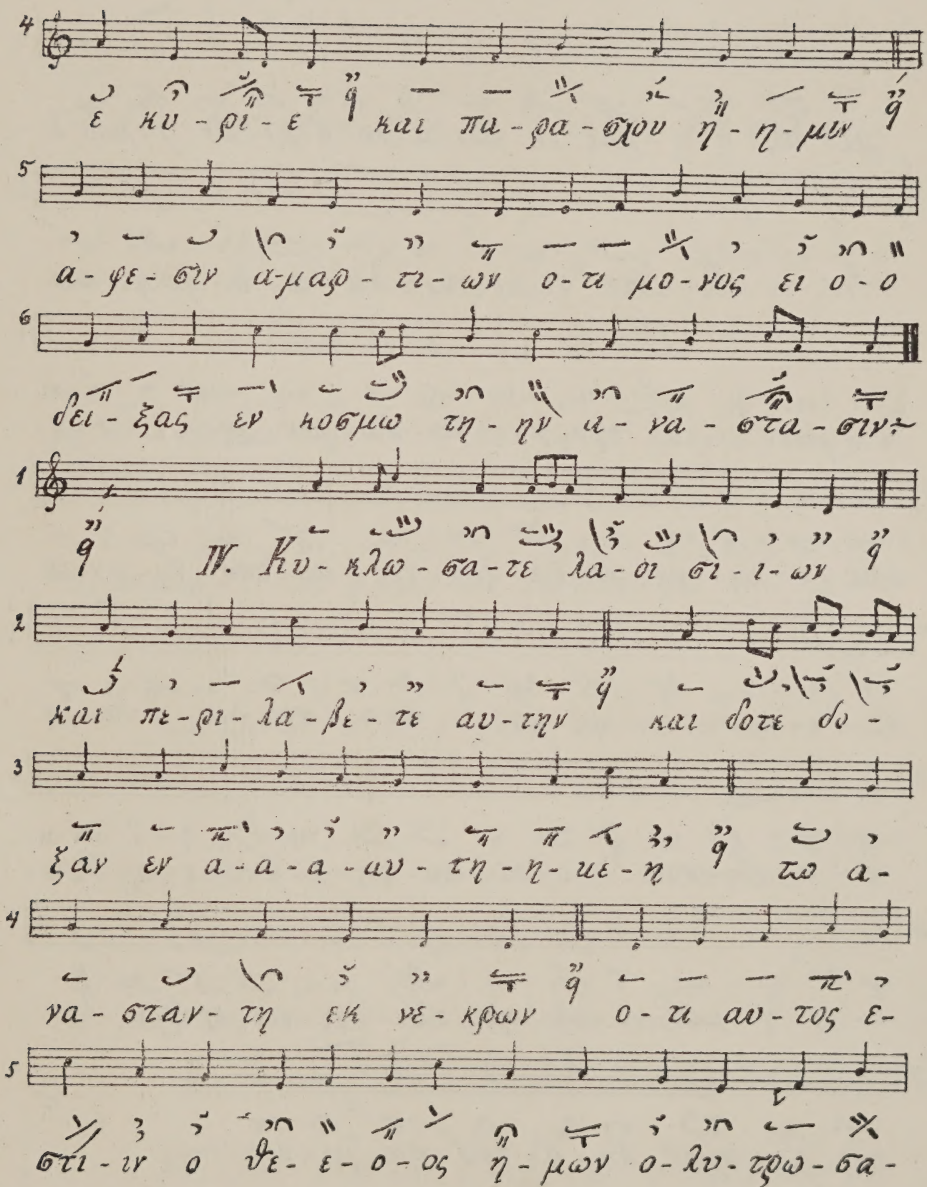


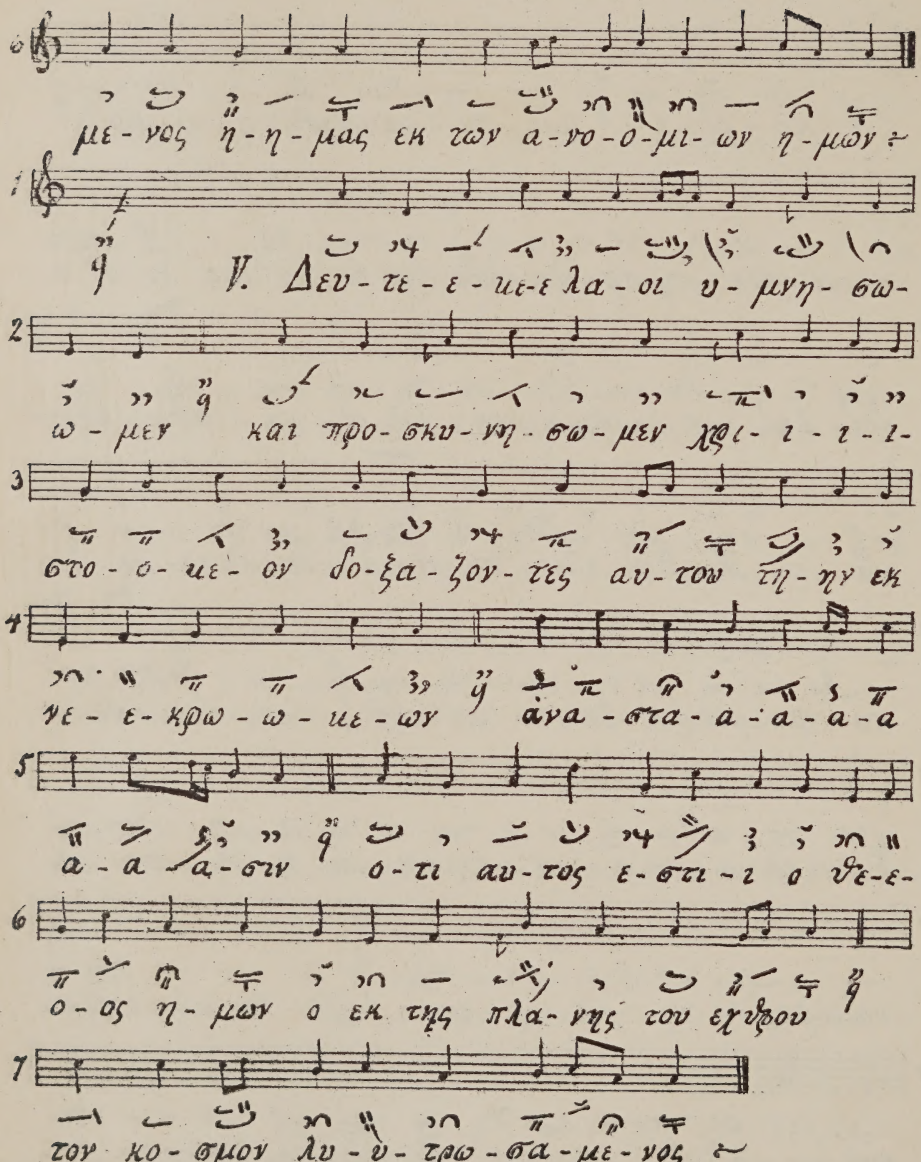

Sýnagma.
Kýlisma.
Pýknhiston.
Parakalesma.
Antikenoma
Antikenoma - kýlisma.
Antikenoma
Kylisma
Argosynthéton.
Tromiko - parakalesma.
Parakletiké
Choreuma.
Klas-
mata.
etc
Bareia.
Piasma.
Gorgon.
Argon.

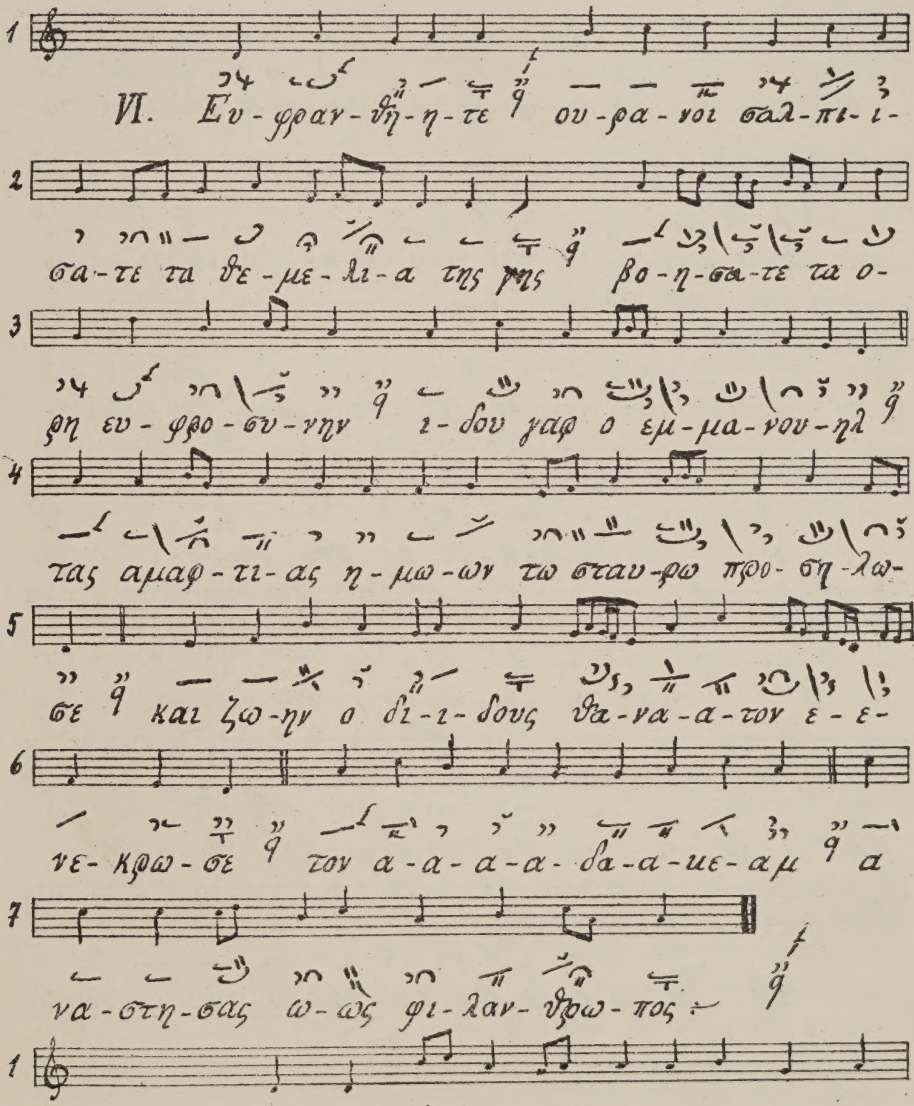
## 9. Stücke aus dem Kekragarion.

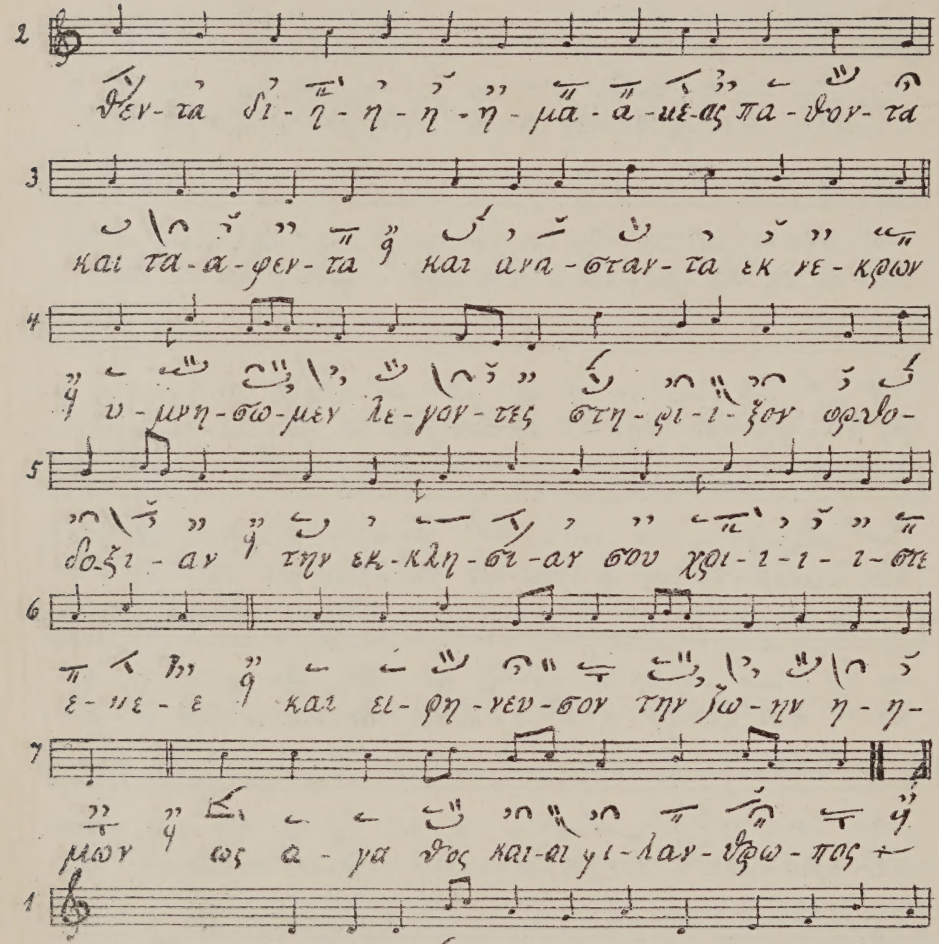


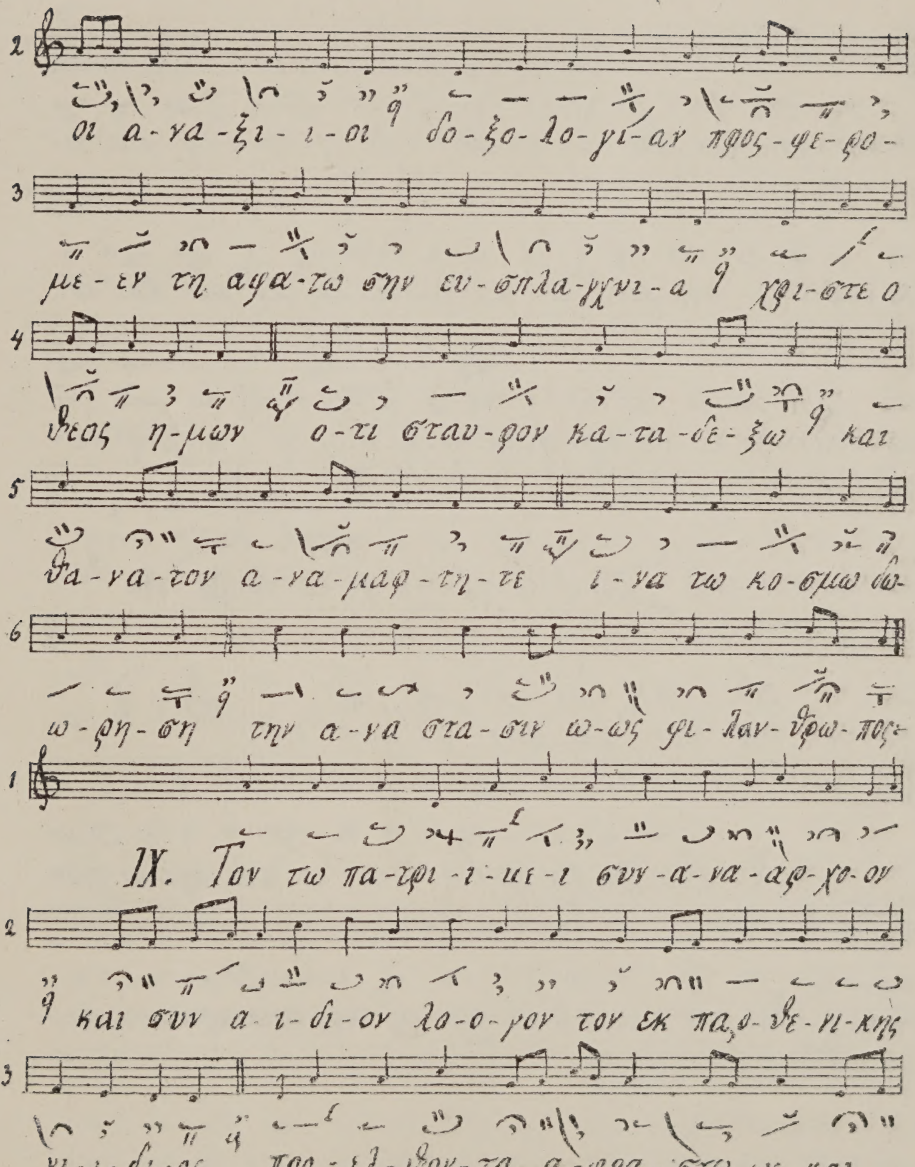

υ - ρι - ι - κυ - ρι - ε.
Ἦχος πλ. δ΄
II. Κα - τευ - θυ - νθη - τω η - η προ - σευ -
χη - η μου ως θυ - μι - α - αα ε - νω - ω - εν - ω -
πι - ον σου - ου - ου - ου ε - ε - ε - πα - αρ - σις των
χει - ρω - ων μου θυ - σι - α ε - σπε - ρι - ι - νη ει -
σα - κου - σο - ο - ον μου κυ - υ - υ - ρι - ι - κυ - ρι - ε
III. Ταις ε - σπε - ρι - ναις η - η - η - μων
ε - ευ - χα - α - ιε - ας προσ - δε - ξαι - αι α - γι -


ε κυ - ρι - ε και πα - ρα - σχου η - η - μιν
α - φε - σιν α - μαρ - τι - ων ο - τι μο - νος ει ο - ο
δει - ξας εν ηοσμω τη - ην α - να - στα - σιν·
IV. Κυ - κλω - σα - τε λα - οι σι - ι - ων
και πε - ρι - λα - βε - τε αυ - την και δοτε δο -
ξαν εν α - α - α - αυ - τη - η - ιε - η τω α -
να - σταν - τη εκ νε - κρων ο - τι αυ - τος ε -
στι - ν ο θε - ε - ο - ος η - μων ο - λυ - τρω - σα -


με - νος η - η - μας εκ των α - νο - ο - μι - ων η - μων ÷
V. Δευ - τε - ε - υε - ε λα - οι υ - μνη - σω -
ω - μεν και προ - σκυ - νη - σω - μεν χρι - ι - ι -
στο - ο - υε - ον δο - ξα - ζον - τες αυ - τον τη - ην εκ
νε - ε - κρω - ω - υε - ων ἀνα - στα - α - α - α - α
α - α - α - στιν ο - τι αυ - τος ε - στι - ν ο θε - ε -
ο - ος η - μων ο εκ της πλα - νης του εχθρου
τον κο - σμον λυ - υ - τρω - σα - με - νος ÷


VI. Ευ-φραν-θη-τε ου-ρα-νοι σαλ-πι-ι-
σα-τε τα θε-με-λι-α της γης βο-η-σα-τε τα ο-
ρη ευ-φρο-συ-νην ι-δου γαρ ο εμ-μα-νου-ηλ
τας αμαρ-τι-ας η-μω-ων τω σταυ-ρω προ-ση-λω-
σε και ζω-ην ο δι-ι-δους θα-να-α-τον ε-ε-
νε-κρω-σε τον α-α-α-α-δα-α-με-αμ α
να-στη-σας ω-ως φι-λαν-θρω-πος
VII. Τον σαρ-κι ε-κου-σι-ω-ως σταυ-ρω


2
θεν- τα δι- η- η- η- η- μα- α- με- ας πα- θον- τα
3
και τα- α- φεν- τα και ανα- στα- ντα εκ νε- κρων
4
η- μνη- σω- μεν λε- γον- τες στη- φι- ι- ξον φρυδο-
5
δο- ξι- αν την εκ- κλη- σι- αν σου χρι- ι- ι- στε
6
ε- με- ε και ει- ρη- νευ- σον την ζω- ην η- η-
7
μων ως α- γα θος και- φι λαν- θρω- πος
1
VIII. Τω ζω- ο- δο- χου σου τα- φω παρ- ε- στω- τες


οι α-να-ξι-ι-οι δο-ξο-λο-γι-αν πφος-φε-φο-
με-εν τη αγα-τω σην ευ-σπλα-γχνι-α χρι-στε ο
θεος η-μων ο-τι σταυ-φον κα-τα-δε-ξω και
θα-να-τον α-να-μαφ-τη-τε ι-να τω κο-σμω ω-
ω-φη-θη την α-να στα-σιν ω-ως φι-λαν-θφω-πος
ΙΧ. Τον τω πα-χφι-ι-ιι-ι συν-α-να-αφ-χο-ον
και συν α-ι-δι-ον λο-ο-γον τον εκ πα,φ-θε-νι-κης
νι-ι-δι-ος πφο-ελ-θον-τα α-φχα-στω-ως και

4

σταυ-ρον και θα-να-α-τον δι η-η-η-η-μα-α-

5

υε-ας ε-κου-σι-ι-ως κα-τα-δε-ξα-με-νον και α-

6

να-σταν-τα εν δο-ξη-η-η-η-η-η-η-η υ-μνη-σω-

7

μεν λε-γον-τες ζω-ο-δο-τα κυ-φι-ε δο-ξα σοι

8

ω σω-τηρ των ψυ-χων η-μων ÷ ἦχος

1

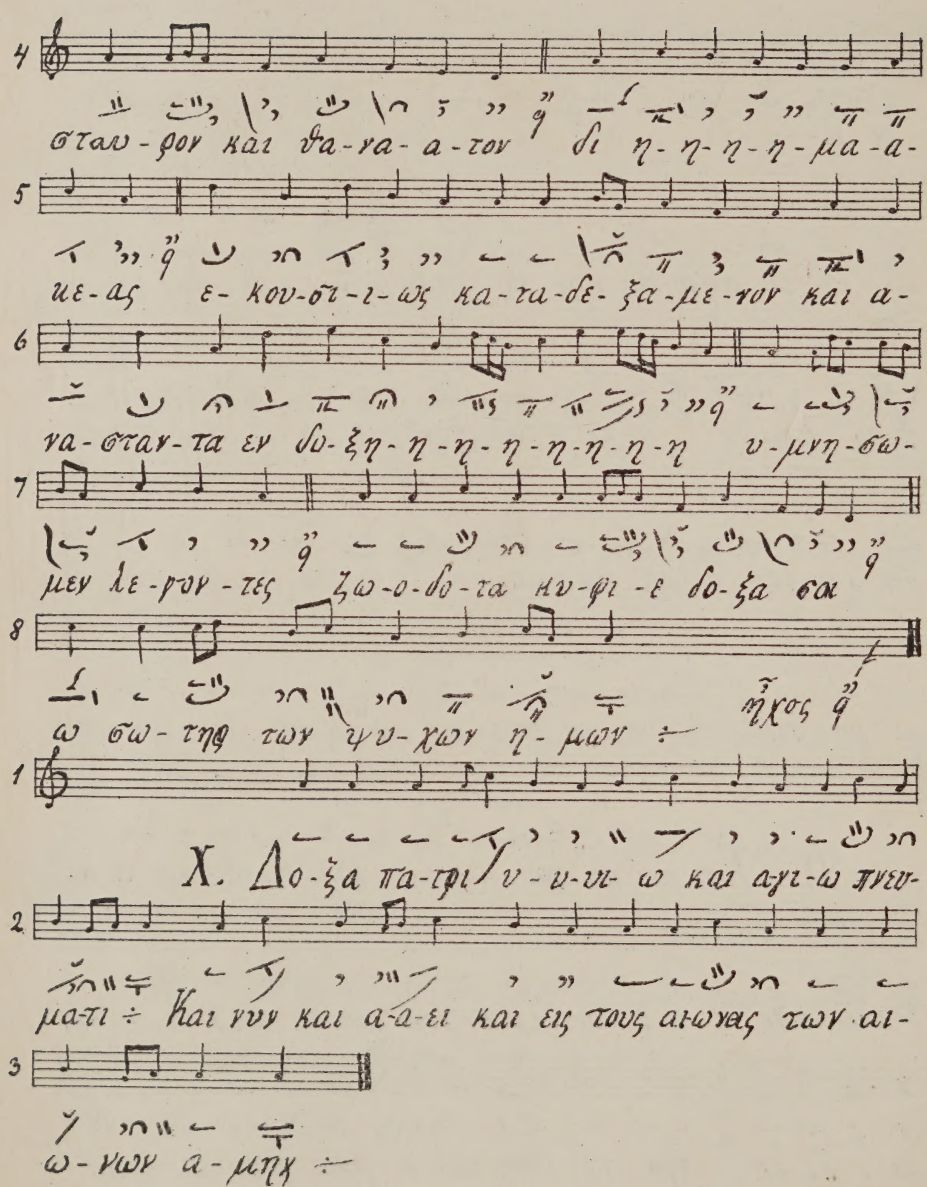
Χ. Δο-ξα πα-τρι υ-υ-υι-ω και αγι-ω πνευ-

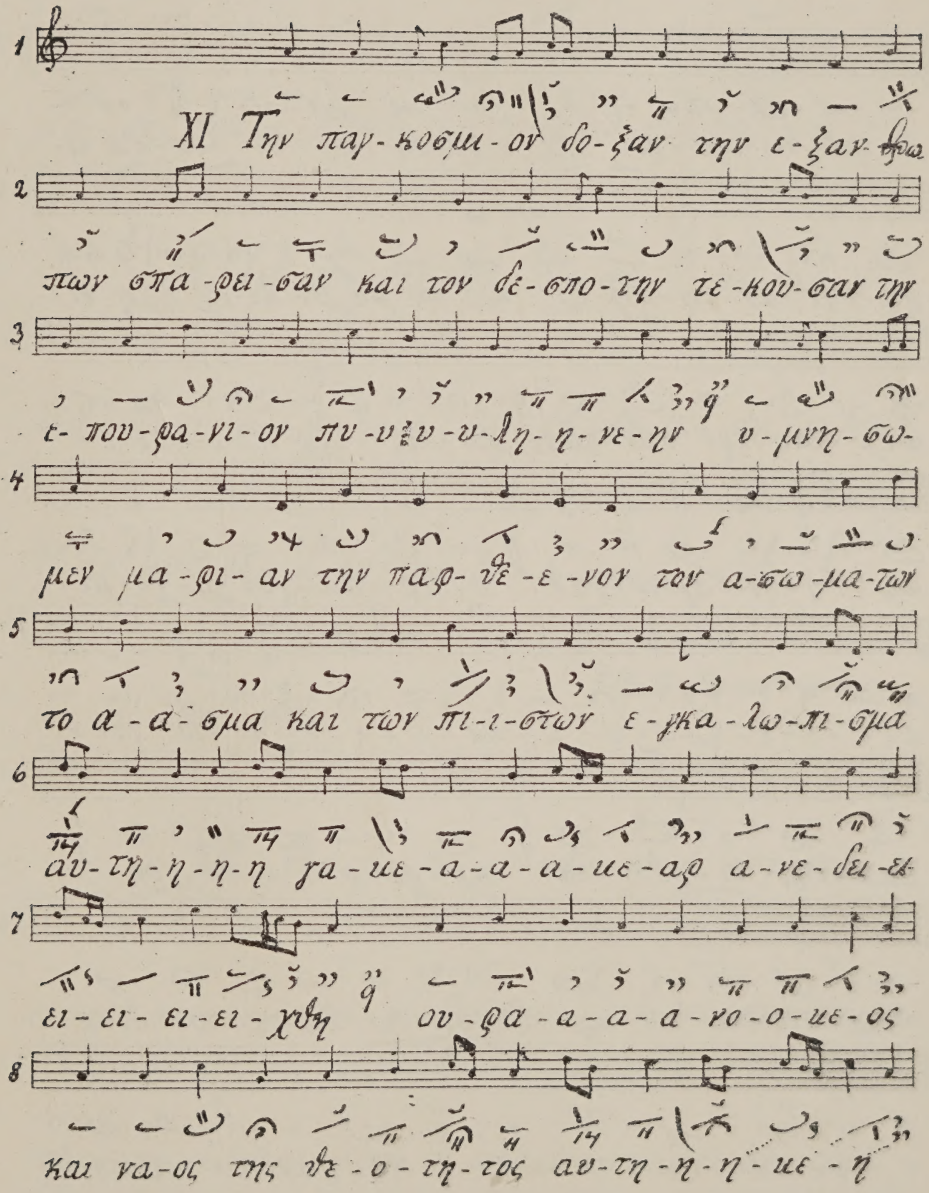
2

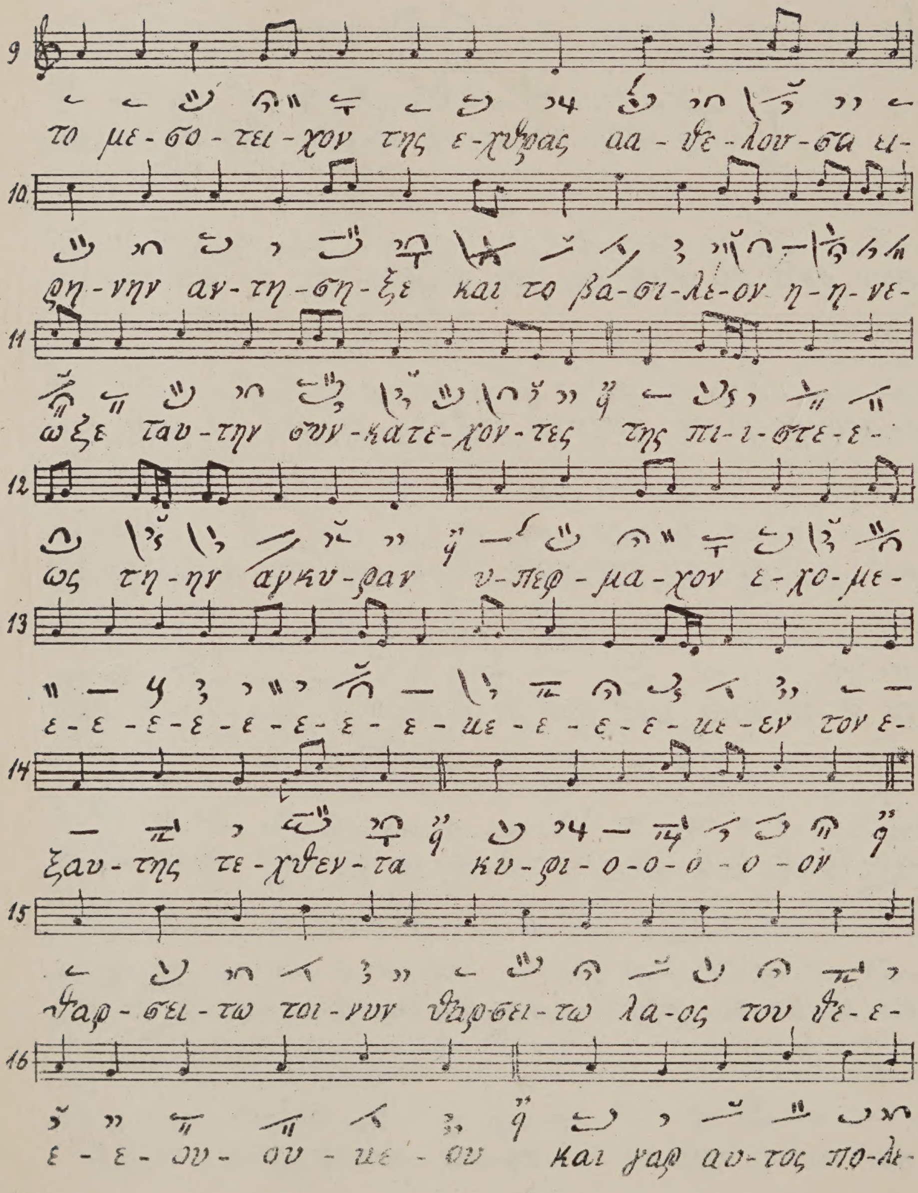
μα-τι ÷ Και νυν και α-α-ει και εις τους αι-ωνας των αι-

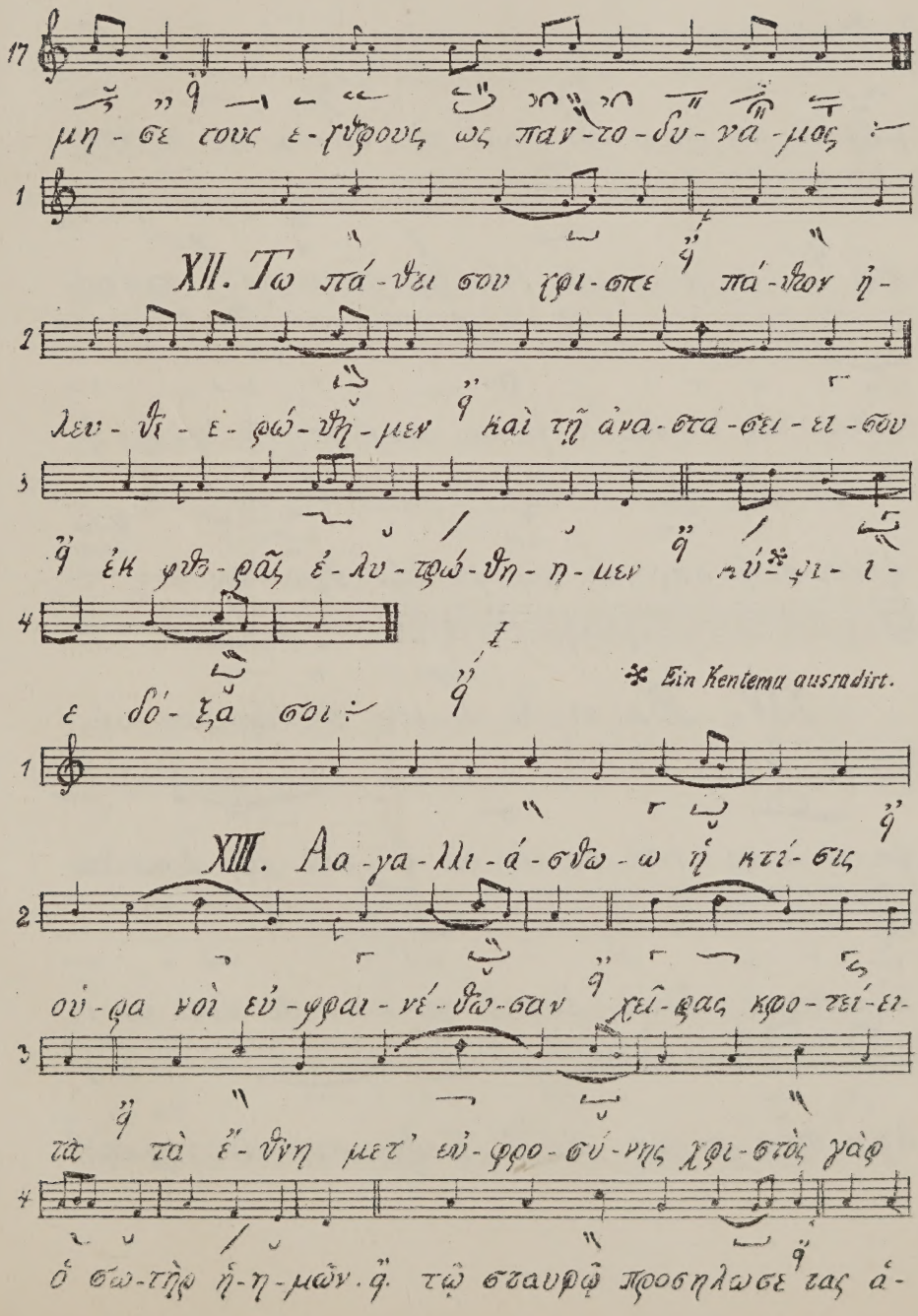
3

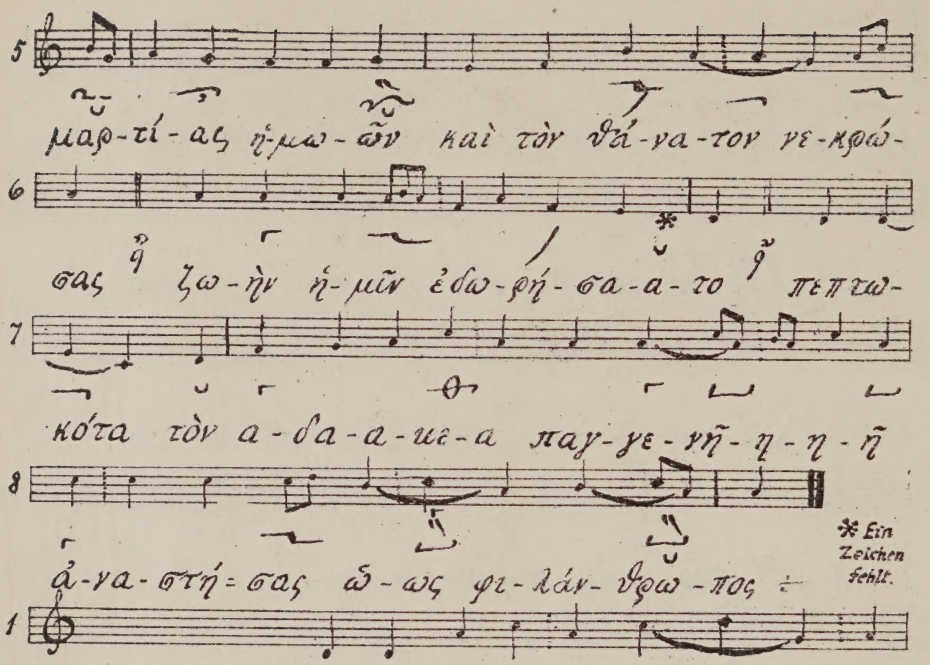
ω-νων α-μην ÷



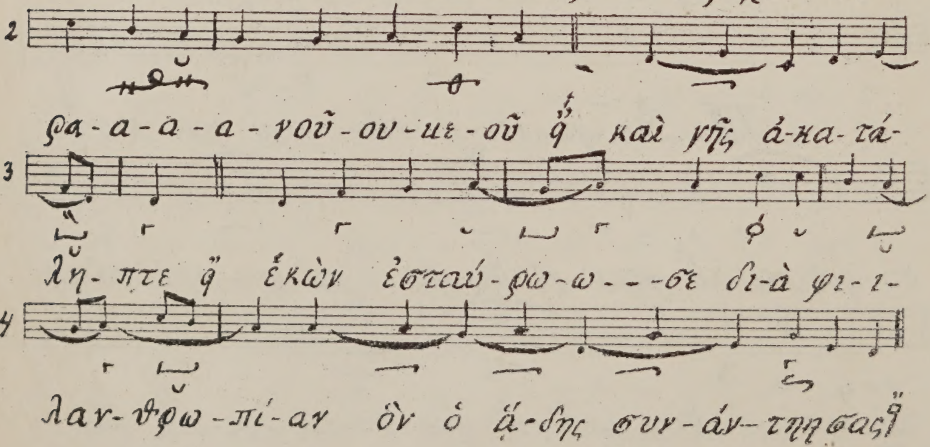

XI Την παν-κοσμι-ον δο-ξαν την ε-ξαν-θω
πων σπα-ρει-σαν και τον δε-σπο-την τε-κου-σαν την
ε-που-ρα-νι-ον πυ-λη-ν-λη-η-νε-ην υ-μνη-σω-
μεν μα-ρι-αν την παρ-θε-ε-νον τον α-σω-μα-των
το α-α-σμα και των πι-ι-στων ε-κκα-λω-πι-σμα
αν-τη-η-η-η γα-με-α-α-α-με-αρ α-νε-δει-ξε
ει-ει-ει-ει-χθη ου-ρα-α-α-α-νο-ο-με-ος
και να-ος της θε-ο-τη-τος αν-τη-η-η-με-η

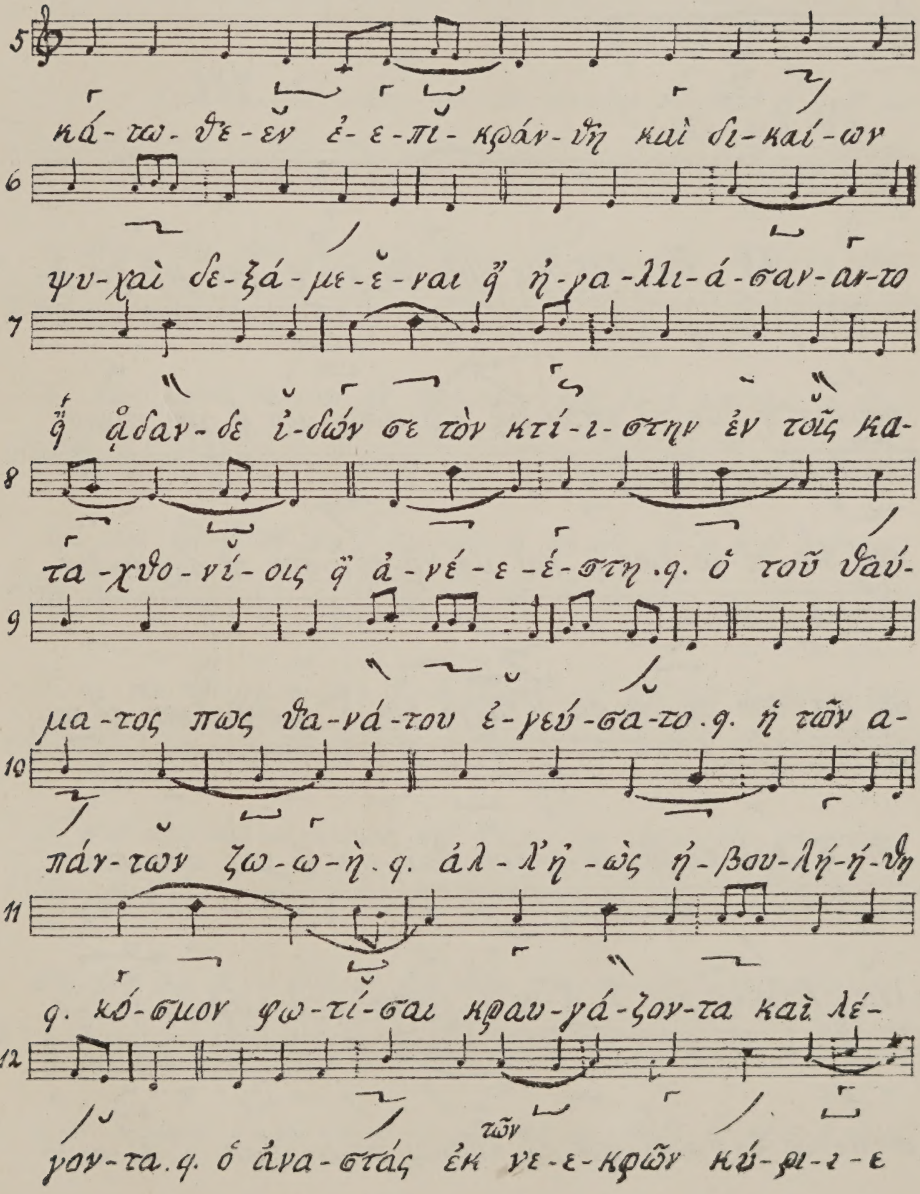

το με-σο-τει-χον της ε-χθρας αα-θε-λου-σα ει-
ρη-νην αν-τη-ση-ξε και το βα-σι-λε-ον η-η-νε-
ωξε ταυ-την συν-κατε-χον-τες της πι-ι-στε-ε-
ως τη-ην αγκυ-ραν υ-περ-μα-χον ε-χο-με-
ε-ε-ε-ε-ε-ε-ε-ε-κε-ε-ε-ε-κε-εν τον ε-
ξαυ-της τε-χθεν-τα κυ-ρι-ο-ο-ο-ο-ον
θαρ-σει-τω τοι-νυν θαρ-σει-τω λα-ος του θε-ε-
ε-ε-ου-ου-κε-ου και γαρ αυ-τος πο-λε-

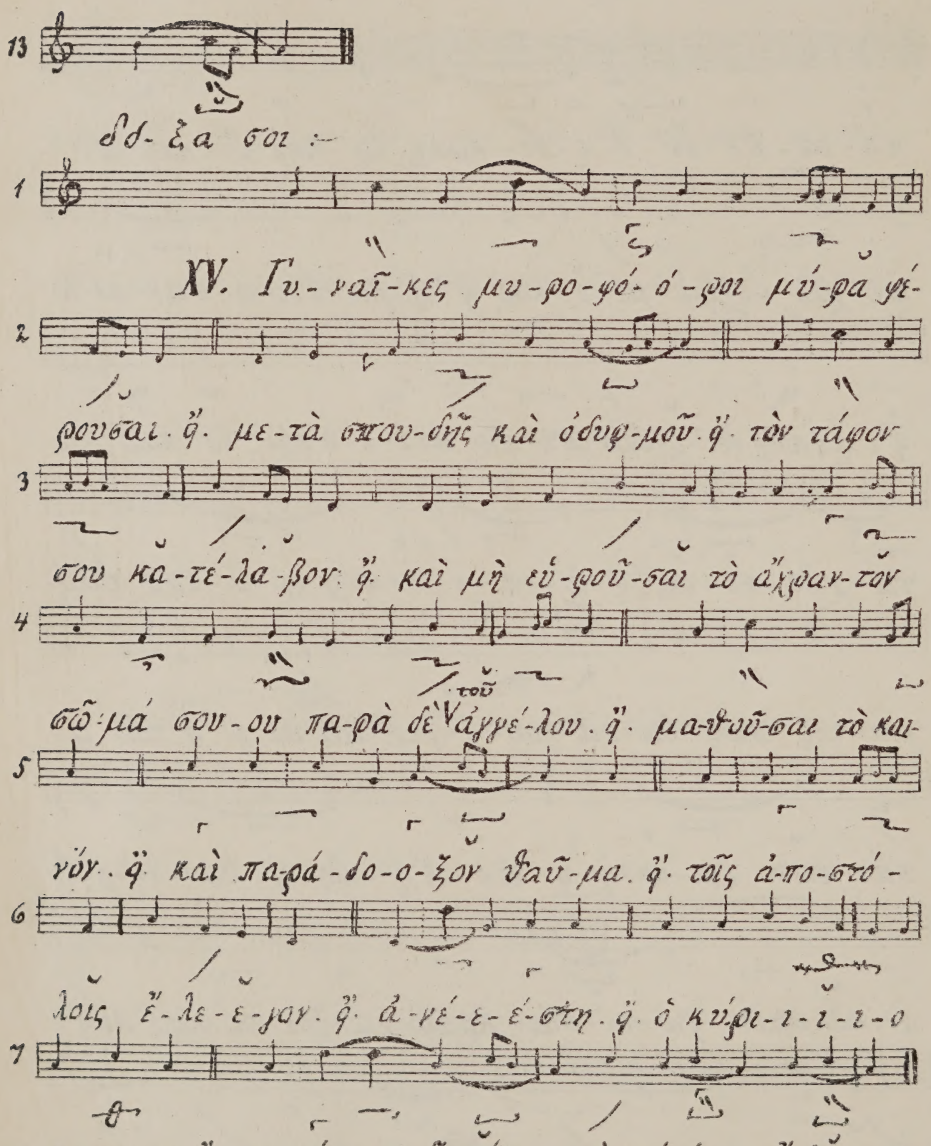

μη - σε τους ε - χθρους, ως παν - το - δυ - να - μος ·
XII. Τω πά - θει σου χρι - στε πά - θων ἠ -
λευ - θε - ρώ - θη - μεν καὶ τῇ ἀνα - στα - σει σου
ἐκ φθο - ρᾶς ἐ - λυ - τρώ - θη - η - μεν σὺ γὰρ ει -
ε δό - ξα σοι ·
* Ein Kentema ausradirt.
XIII. Αα - γα - λλι - ά - σθω - ω ἡ κτί - σις
οὐ - ρα νοὶ εὐ - φραι - νέ - σθω - σαν χεῖ - ρας κρο - τεί - τε
τὰ τὰ ἔ - θνη μετ' εὐ - φρο - σύ - νης χρι - στὸς γὰρ
ὁ σω - τὴρ ἡ - η - μῶν · τῷ σταυρῷ προσηλωσε ται ἁ -

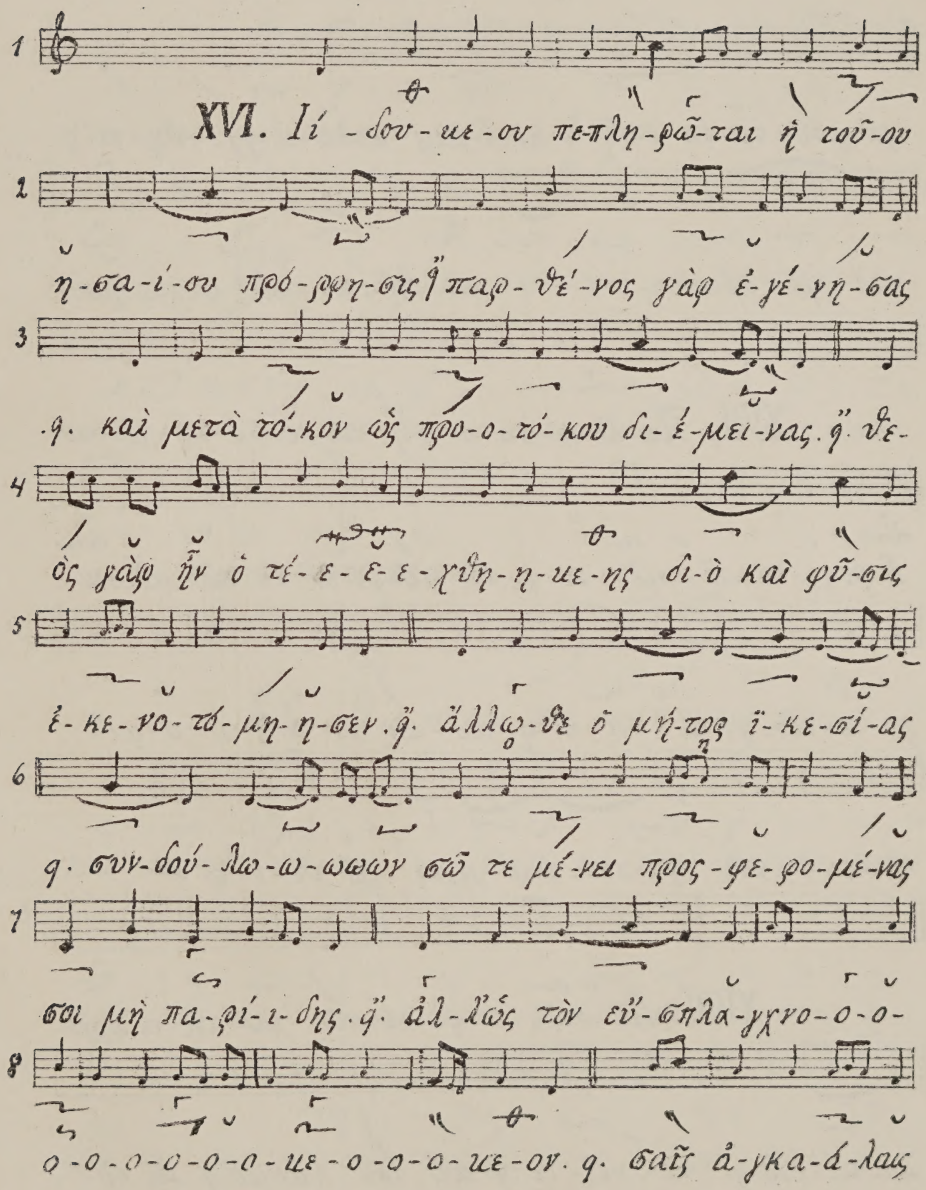


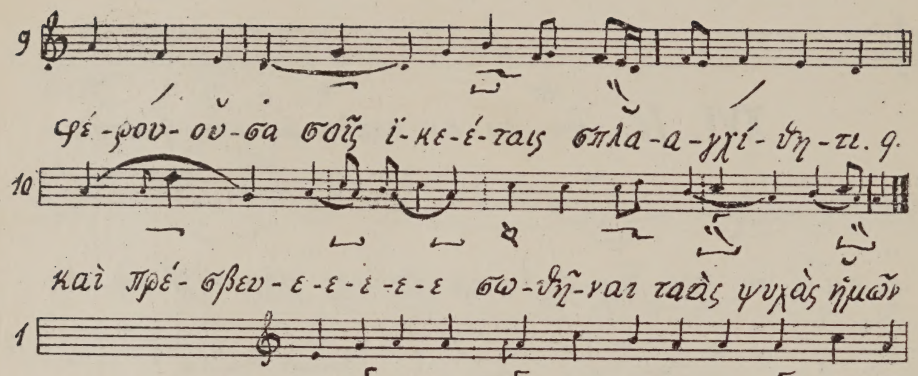

## XIV. Βα-σι-λε-ιε-ὺς ὑ-πάρ-χων οὐ-



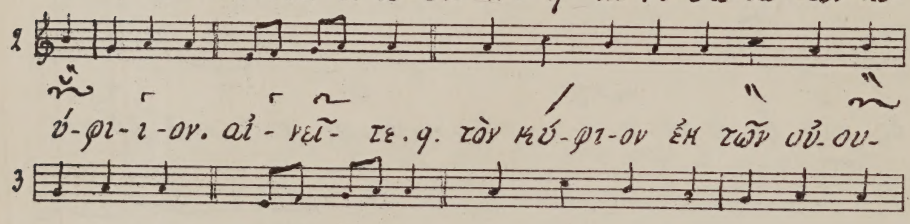

5
κά-τω-θε-ὲν ἐ-ε-πι-κρά-νῃ καὶ δι-καί-ων
6
ψυ-χὰς δε-ξά-με-ε-ναι ᾗ ἠ-γα-λλι-ά-σαν-απ-το
7
ᾗ ᾄδαν-δε ἰ-δών σε τὸν κτί-ι-στην ἐν τοῖς κα-
8
τα-χθο-νί-οις ᾗ ἀ-νέ-ε-έ-στη .φ. ὁ τοῦ θαύ-
9
μα-τος πως θα-νά-του ἐ-γεύ-σα-το .φ. ἢ τῶν α-
10
πάν-των ζω-ω-ὴ .φ. ἀλ-λ'ἠ-ὼς ἡ-βου-λή-ή-θη
11
φ. κό-σμον φω-τί-σαι κραυ-γά-ζον-τα καὶ λέ-
12
γον-τα .φ. ὁ ἀνα-στὰς ἐκ νε-ε-κρῶν κύ-ρι-ι-ε
τῶν


δό- ξα σοι
XV. Γυ- ναῖ- κες μυ- ρο- φό- ό- ροι μύ- ρα φέ-
ρουσαι. ᾧ. με- τὰ σπου- δῆς καὶ ὀδυφ- μοῦ. ᾧ. τὸν τάφον
σου κα- τέ- λα- βον. ᾧ. καὶ μὴ εὑ- ροῦ- σαι τὸ ἄχραν- τον
σῶ- μά σου- ου πα- ρὰ δὲ ἀγγέ- λου. ᾧ. μα- θοῦ- σαι τὸ καί-
νόν. ᾧ καὶ πα- ρά- δο- ο- ξον θαῦ- μα. ᾧ. τοῖς ἀ- πο- στό-
λοις ἔ- λε- ε- γον. ᾧ. ἀ- νέ- ε- έ- στη. ᾧ. ὁ κύ- ρι- ι- ε- ο
ο- ιε- ος. ᾧ. πα- ρέ- χων τῷ κόσμῳ τὸ μέ- έ- γα ἔ- λε- ος


XVI. Ἰί -δου-με-ον πε-πλη-φῶ-ται ἡ τοῦ-ου
η-σα-ί-ου πρό-φρη-σις ἦ παρ-θέ-νος γὰρ ἐ-γέ-νη-σας
.ϙ. καὶ μετὰ τό-κον ὡς προ-ο-τό-κου δι-έ-μει-νας. ϙ. θε-
ὸς γὰρ ἦν ὁ τέ-ε-ε-ε-χθη-η-με-ης δι-ὸ καὶ φῦ-σις
ἐ-κε-νο-τό-μη-η-σεν. ϙ. ἀλλῳ-θε ὁ μή-τος ἱ-κε-σί-ας
ϙ. συν-δού-λω-ω-ωων σῷ τε μέ-νει προς-φε-φο-μέ-νας
σοι μὴ πα-ρί-ι-δης. ϙ. ἀλ-λ'ὡς τὸν εὖ-σπλα-γχνο-ο-ο-
ο-ο-ο-ο-ο-ο-με-ο-ο-ο-με-ον. ϙ. σαῖς ἀ-γκα-ά-λαις

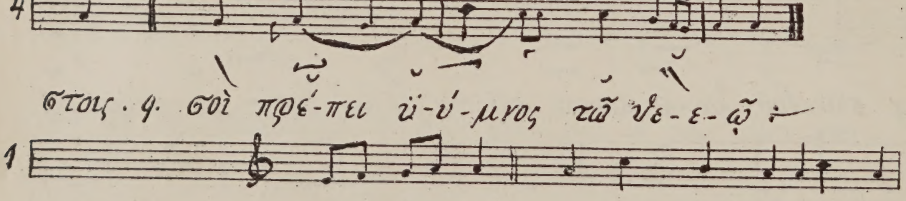



XVII. Πα-ᾶ-α-σα πνο-ὴ αἰ-νε-σά-τω τὸν κυ-



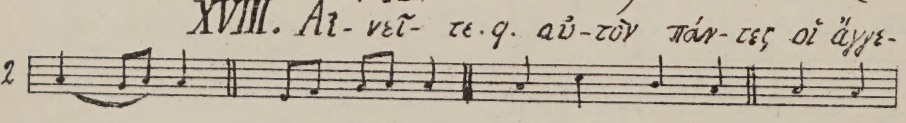

ρι-ι-ον. αἰ-νεῖ- τε. ϙ. τὸν κύ-ρι-ον ἐκ τῶν οὐ-ου-

ρα-α-νῶν. ϙ. αἰ-νεῖ- τε. ϙ. αὐ-τὸν ἐν τοῖς ὑ-ψί-

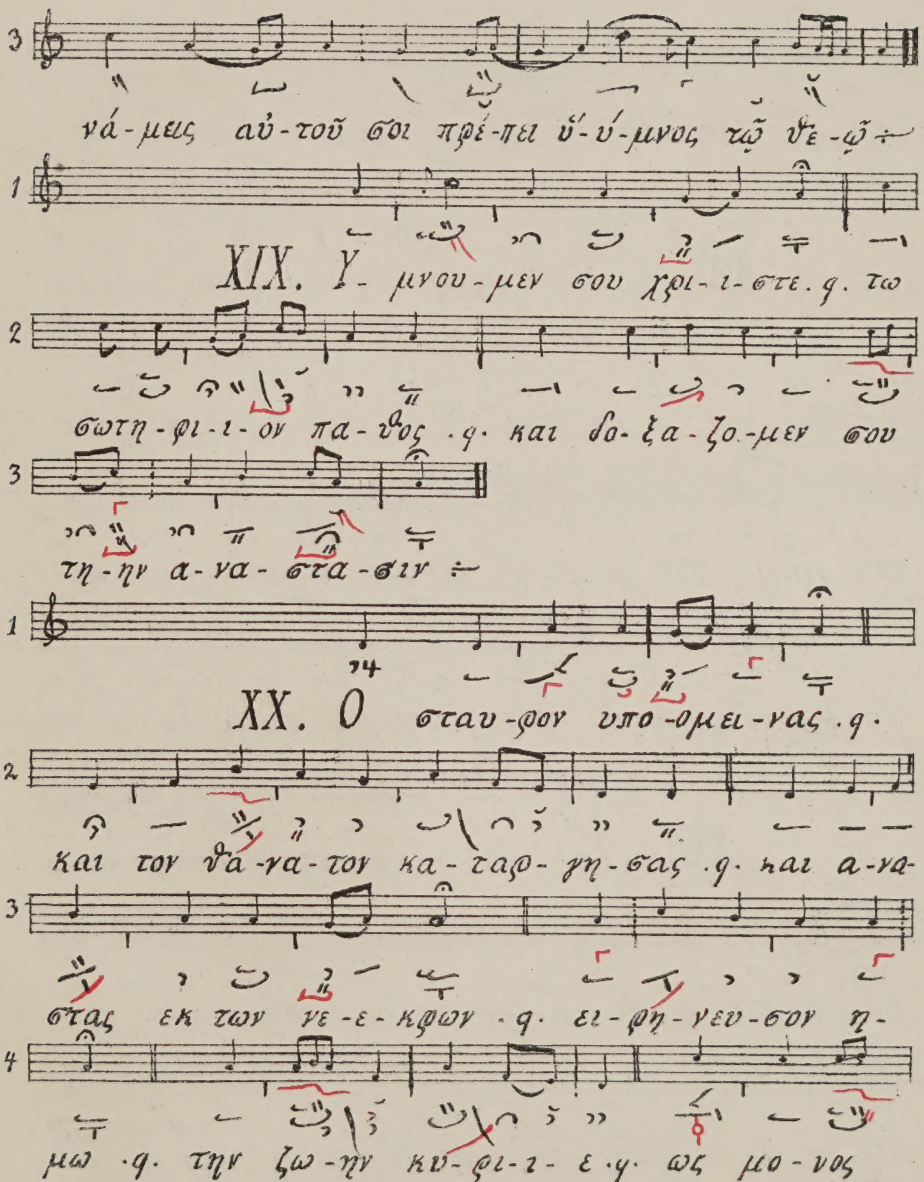


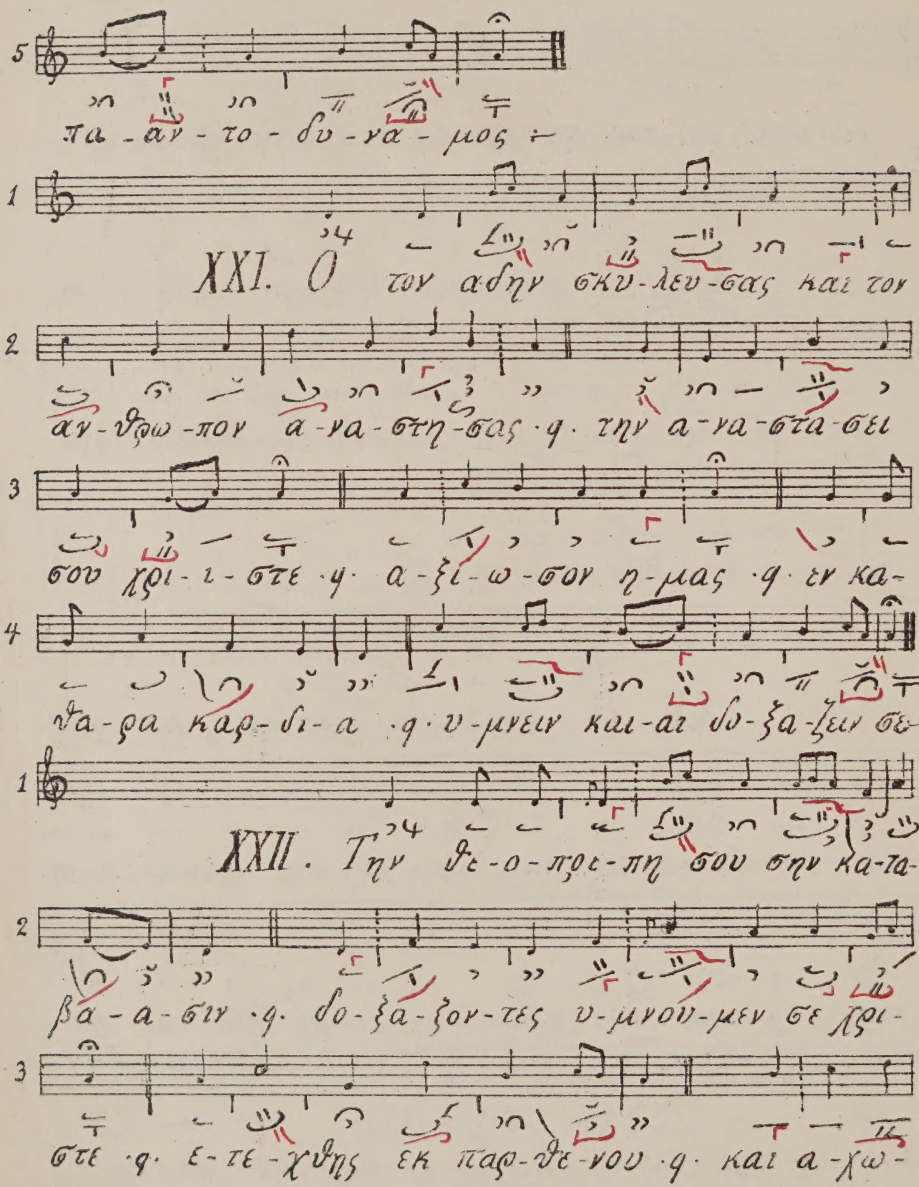

στοις. ϙ. σοὶ πρέ-πει ὑ-μ-νος τῷ θε-ῷ·

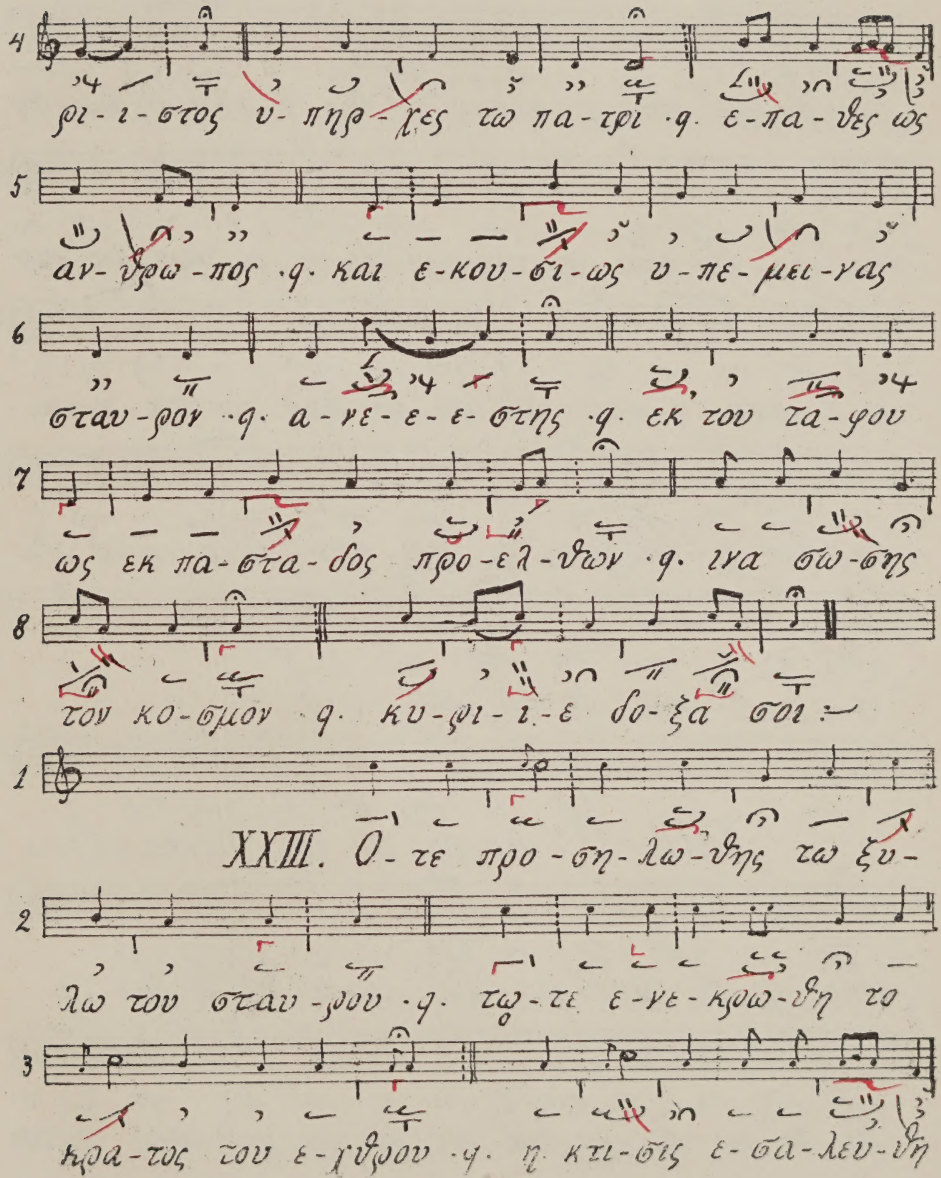
XVIII. Αἰ-νεῖ- τε. ϙ. αὐ-τὸν πάν-τες οἱ ἄγγε-

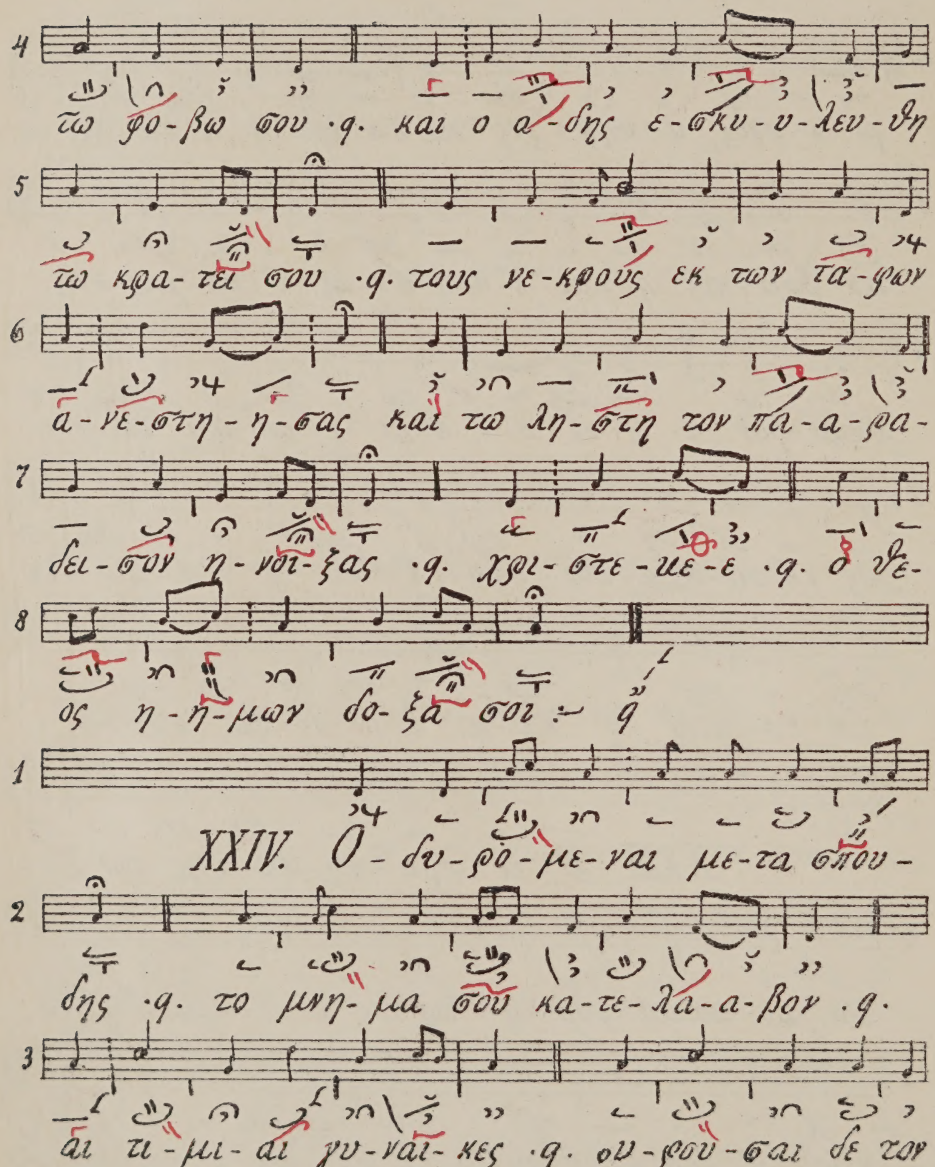


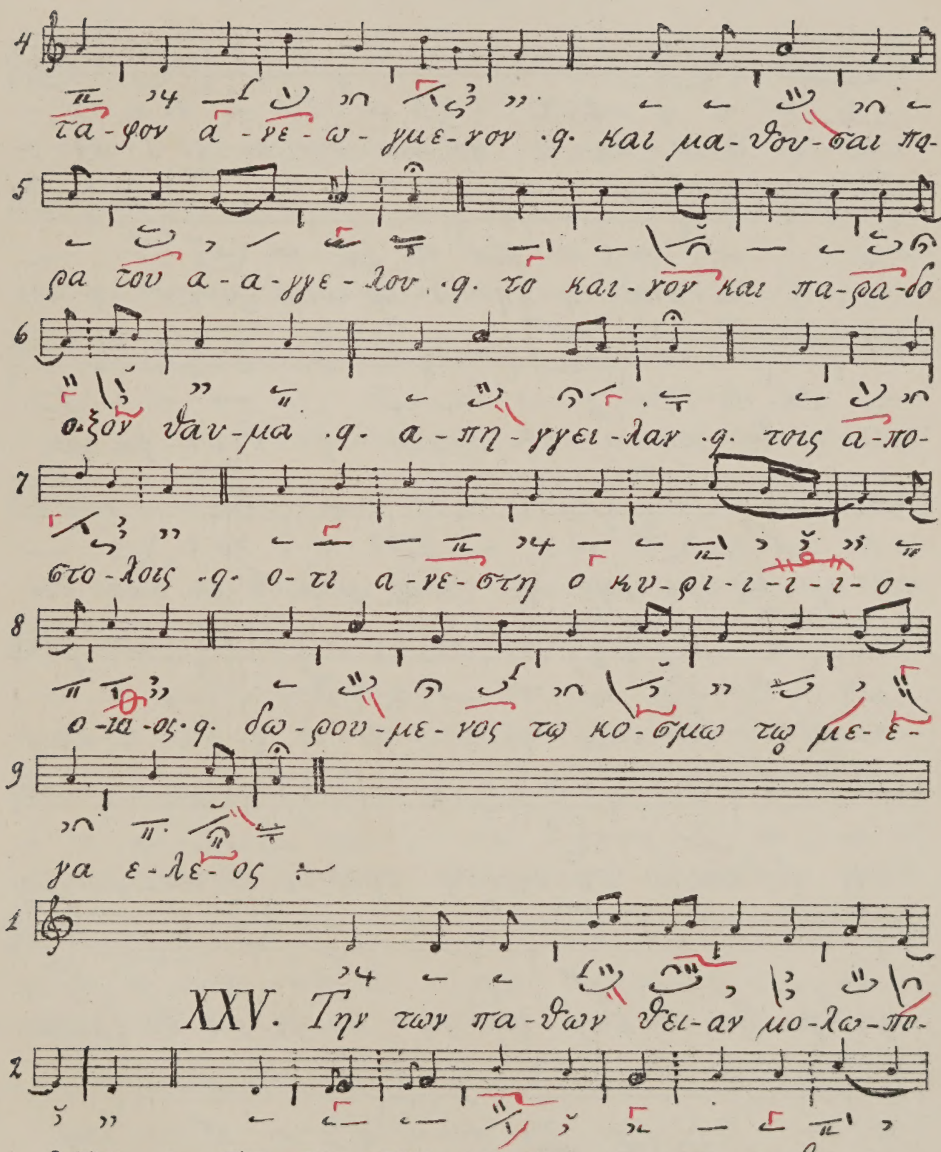

λοι αὐ-τοῦ. ϙ. αἰ-νεῖ- τε. ϙ. αὐ-τὸν πᾶσαι. ϙ. αἱ δυ-


νά-μεις αὐ-τοῦ σοι πρέ-πει ὑ-μνος τῷ θε-ῷ ÷
XIX. Υ- μνου-μεν σου Χρι-ι-στε. ϥ. τω
σωτη-ρι-ι-ον πα-θος. ϥ. και δο-ξα-ζο-μεν σου
τη-ην α-να-στα-σιν ÷
XX. Ο σταυ-ρον υπο-μει-νας. ϥ.
και τον θα-να-τον κα-ταρ-γη-σας. ϥ. και α-να-
στας εκ των νε-ε-κρων. ϥ. ει-ρη-νευ-σον η-
μω. ϥ. την ζω-ην κυ-ρι-ι-ε. ϥ. ως μο-νος


παν-το-δυ-να-μος
ΧΧΙ. Ο των αδην σκυ-λευ-σας και τον
αν-θρω-πον α-να-στη-σας · ϕ · την α-να-στα-σει
σου χρι-ι-στε · ϕ · α-ξι-ω-σον η-μας · ϕ · εν κα-
θα-ρα καρ-δι-α · ϕ · υ-μνειν και-αι δο-ξα-ζειν σε
ΧΧΙΙ. Την θε-ο-προ-πη σου σην κα-τα-
βα-α-σιν · ϕ · δο-ξα-ζον-τες υ-μνου-μεν σε χρι-
στε · ϕ · ε-τε-χθης εκ παρ-θε-νου · ϕ · και α-χω-


ρι-ι-στος υ-πηρ-χες τω πα-τρι ·φ· ε-πα-θες ως
αν-θρω-πος ·φ· και ε-κου-σι-ως υ-πε-μει-νας
σταυ-ρον ·φ· α-νε-ε-ε-στης ·φ· εκ του τα-φου
ως εκ πα-στα-δος προ-ελ-θων ·φ· ινα σω-σης
τον κο-σμον ·φ· κυ-ρι-ε δο-ξα σοι :~
XXIII. Ο-τε προ-σηλ-θης τω ξυ-
λω του σταυ-ρου ·φ· τω-τε ε-νε-κρω-θη το
κρα-τος του ε-χθρου ·φ· η κτι-σις ε-σα-λευ-θη


4 τω φο-βω σου ·q· και ο α-δης ε-σκυ-υ-λευ-θη
5 τω κρα-τει σου ·q· τους νε-κρους εκ των τα-φων
6 α-νε-στη-η-σας και τω λη-στη τον πα-α-ρα-
7 δει-σον η-νοι-ξας ·q· χρι-στε-υε-ε ·q· ο θε-
8 ος η-η-μων δο-ξα σοι :- q
1 XXIV. Ο-δυ-ρο-με-ναι με-τα σπου-
2 δης ·q· το μνη-μα σου κα-τε-λα-α-βον ·q·
3 αι τι-μι-αι γυ-ναι-κες ·q· ου-ρου-σαι δε τον


τα-φον α-νε-ω-μνε-τον ·q· και μα-θον-ται πα-
ρα του α-α-γγε-λου ·q· το και-νον και πα-ρα-δο
ξον θαν-μα ·q· α-πη-γγει-λαν ·q· τοις α-πο-
στο-λοις ·q· ο-τι α-νε-στη ο κυ-ρι-ο-
ο-μο-σ·q· δω-ρου-με-νος τω κο-σμω τω με-ε-
γα ε-λε-ος ·
XXV. Την των πα-θων θει-αν μο-λω-πο-
σιν ·q· σου προ-σκυ-νου-μεν χρι-στε ο θε-ε-

## XXVI. Το ψιθύρισμα

1

ρα - γω - γον ε - λαμ - ψιν · β. κυ - ρι - ον ρο - ξα σοι

6

της δι - και - ο - συ - νης · β. πρὸς α - γα - σπε - σμον

8

καθ - ευ - δον - τας · β. ο η - γη - σο ε - φω - τι - σμος

7

σαν - φο - ρᾳ · β. αμα - ω - νων - τα - τα - ηγ - ια

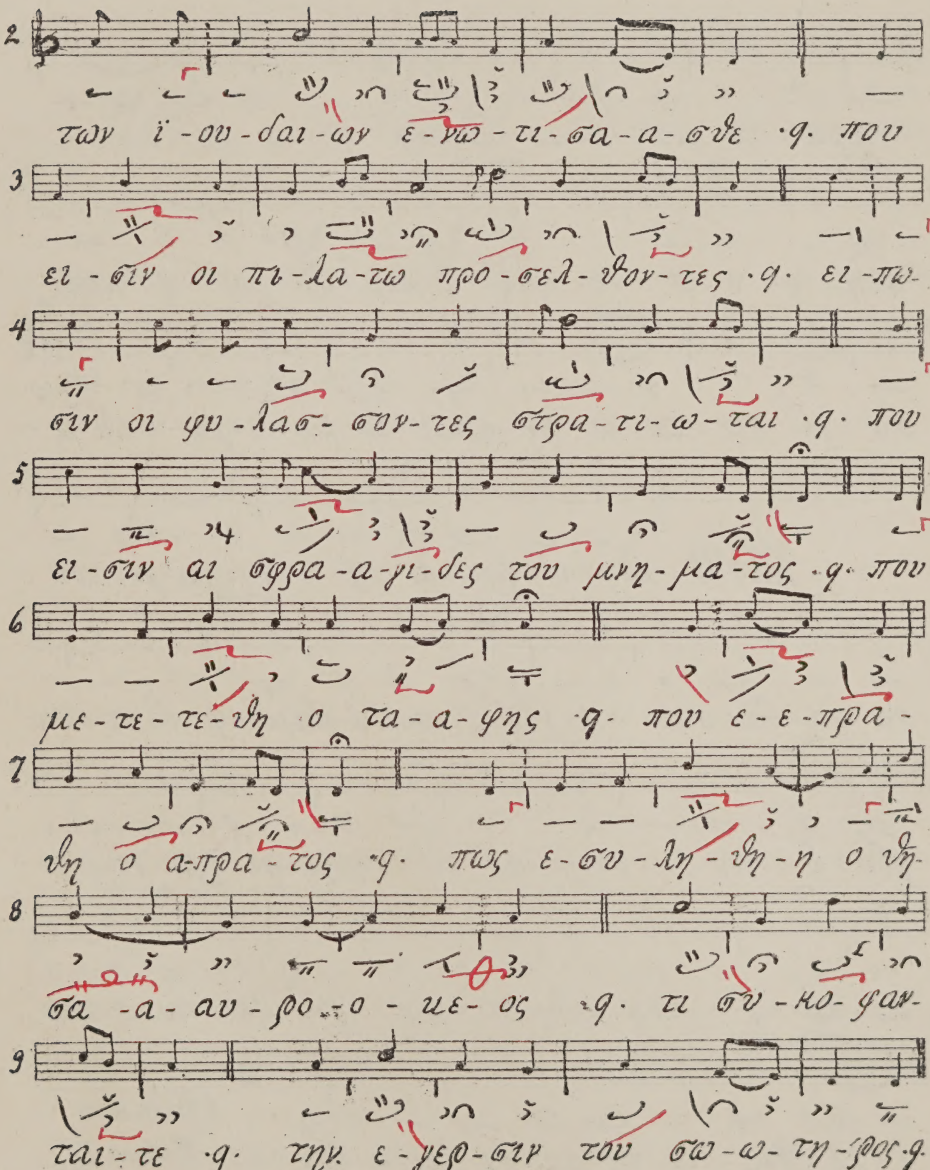
5

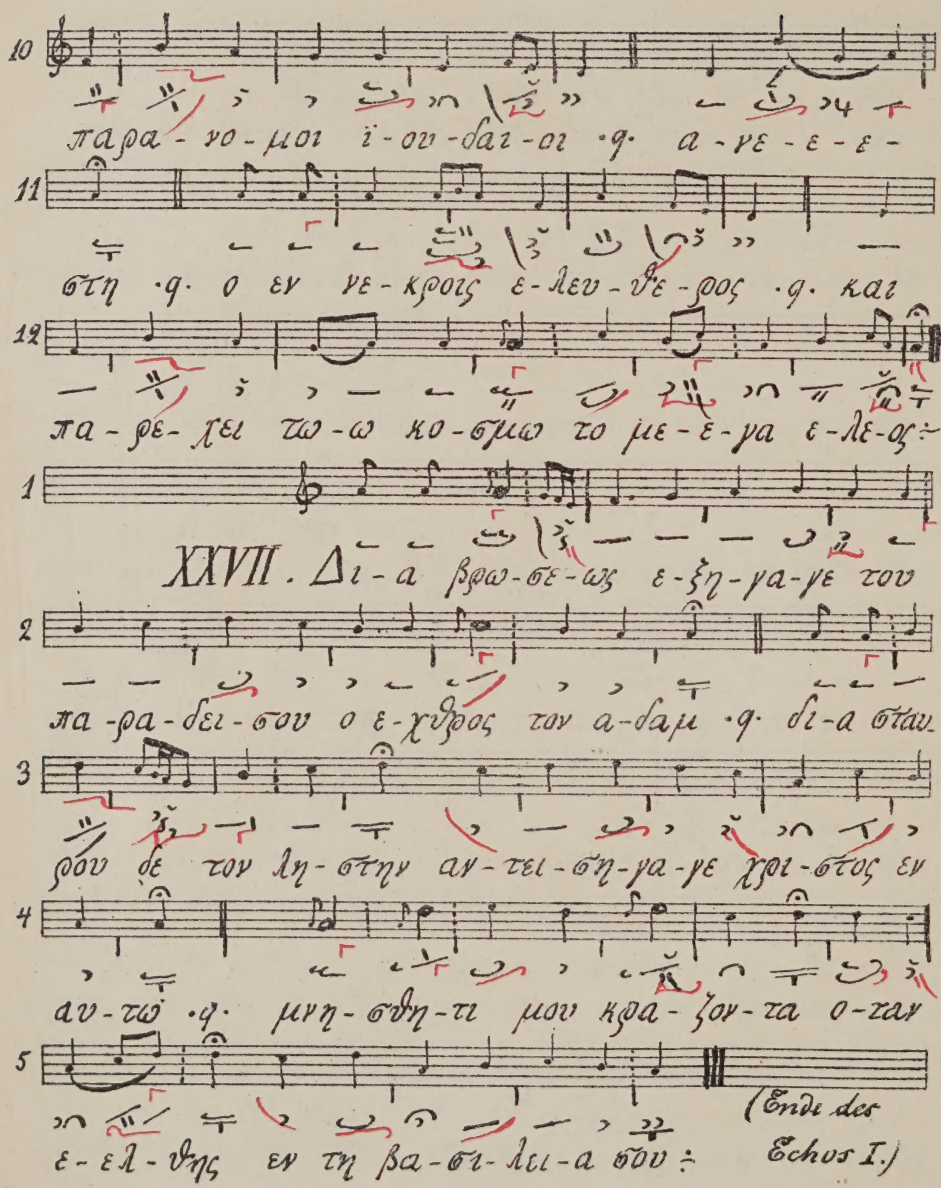
ηλ · β. λε - ιθ - ουρ - γι - αν αὐτ - ου - σης · β. αμ

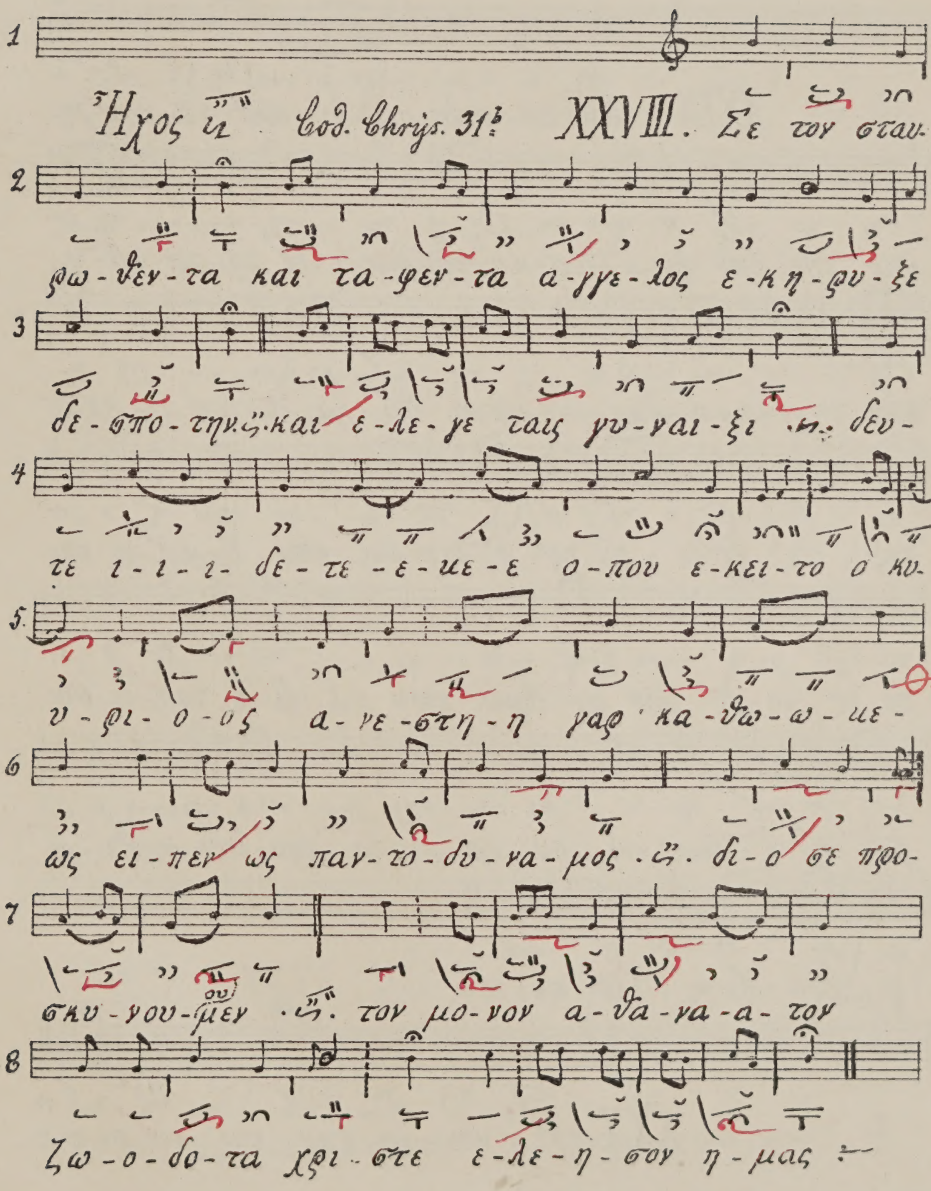
4

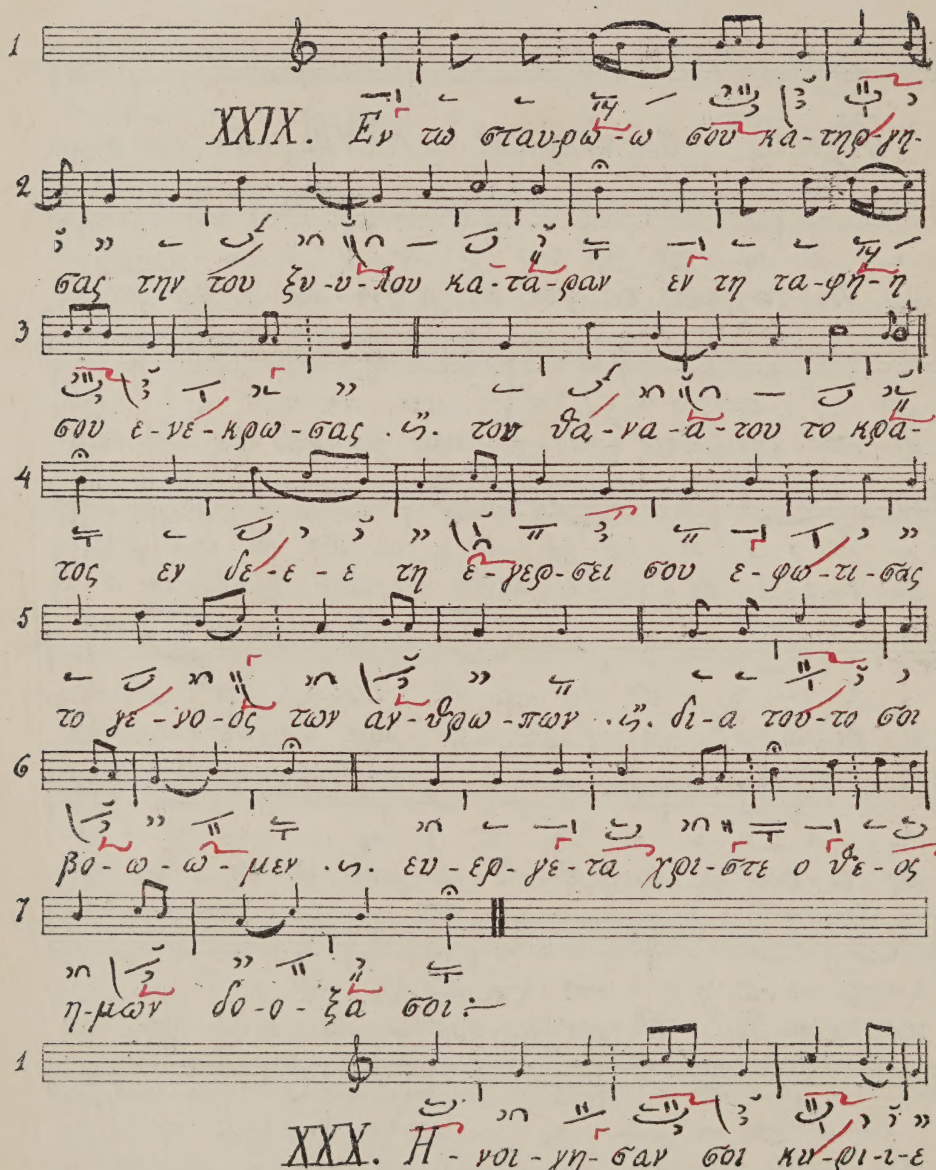
-ι - ης - ι - τι ηκ ειν - ο - η - σ - ε

3


2
των ϊ-ου-δαι-ων ε-μα-τι-σα-α-σθε ·φ· που
3
ει-σιν οι πι-λα-τω προ-σευ-θον-τες ·φ· ει-πω-
4
σιν οι φυ-λασ-σον-τες στρα-τι-ω-ται ·φ· που
5
ει-σιν αι σφρα-γι-δες του μνη-μα-τος ·φ· που
6
με-τε-τε-θη ο τα-α-φης ·φ· που ε-ε-πρα-
7
θη ο α-πρα-τος ·φ· πως ε-συ-λη-θη-η ο θη-
8
σα-α-αυ-ρο-ο-με-ος ·φ· τι συ-κο-φαν-
9
ται-τε ·φ· την ε-γερ-σιν του κω-ω-τη-ρος ·β·


παρα - νο - μοι ἰ - ου - δαι - οι ·φ· α - νε - ε - ε -
στη ·φ· ο εν νε - κροις ε - λευ - θε - ρος ·φ· και
πα - ρε - χει τω - ω κο - σμω το με - ε - γα ε - λε - ος ÷
XXVII. Δι - α βρω - σε - ως ε - ξη - γα - γε του
πα - ρα - δει - σου ο ε - χθρος τον α - δαμ ·φ· δι - α στα
ρου δε τον λη - στην αν - τει - θη - γα - γε χρι - στος εν
αν - τω ·φ· μνη - σθη - τι μου κρα - ζον - τα ο - τα
ε - ελ - θης εν τη βα - σι - λει - α σου ÷
(Ende des Echos I.)


Ἦχος ιι Cod. Chrys. 31b XXVIII. Σε τον σταυ-
ρω-θεν-τα και τα-φεν-τα α-γγε-λος ε-κη-ρυ-ξε
δε-σπο-την. και ε-λε-γε ταις γυ-ναι-ξι δευ-
τε ι-ι-ι-δε-τε-ε-με-ε ο-που ε-κει-το ο κυ-
υ-ρι-ο-ος α-νε-στη-η γαρ κα-θω-ω-με-
ως ει-πεν ως παν-το-δυ-να-μος. δι-ο σε προ-
σκυ-νου-μεν. τον μο-νον α-θα-να-α-τον
ζω-ο-δο-τα χρι-στε ε-λε-η-σον η-μας


XXIX. Εν τω σταυρω-ω σου κα-τηρ-γη-
σας την του ξυ-υ-λου κα-τα-ραν εν τη τα-φη-η
σου ε-νε-κρω-σας .·. του θα-να-α-του το κρα-
τος εν δε-ε-ε τη ε-γερ-σει σου ε-φω-τι-σας
το γε-νο-ος των αν-θρω-πων .·. δι-α του-το σοι
βο-ω-ω-μεν .·. ευ-ερ-γε-τα χρι-στε ο θε-ος
η-μων δο-ο-ξα σοι :—
XXX. Η-νοι-γη-σαν σοι κυ-ρι-ι-ε

2

.ἦ. φο-βω πυ-υ-λαι θα-να-του-ου-ου-ου πυ-λω-

3

ροι δε α-δου ι-δον-τε-ες σε-ε ε-πλη-ξαν πυ-

4

λας γαρ χαλ-κας συν-ε-τρι-ψα-α-ας και μο-χλους

5

σι-δη-ρους συν-ε-ε-θλα-σα-ας και εξη-γα-γες

6

η-μα-α-ας εκ σκο-τους και σκι-ας θα-να-του

7

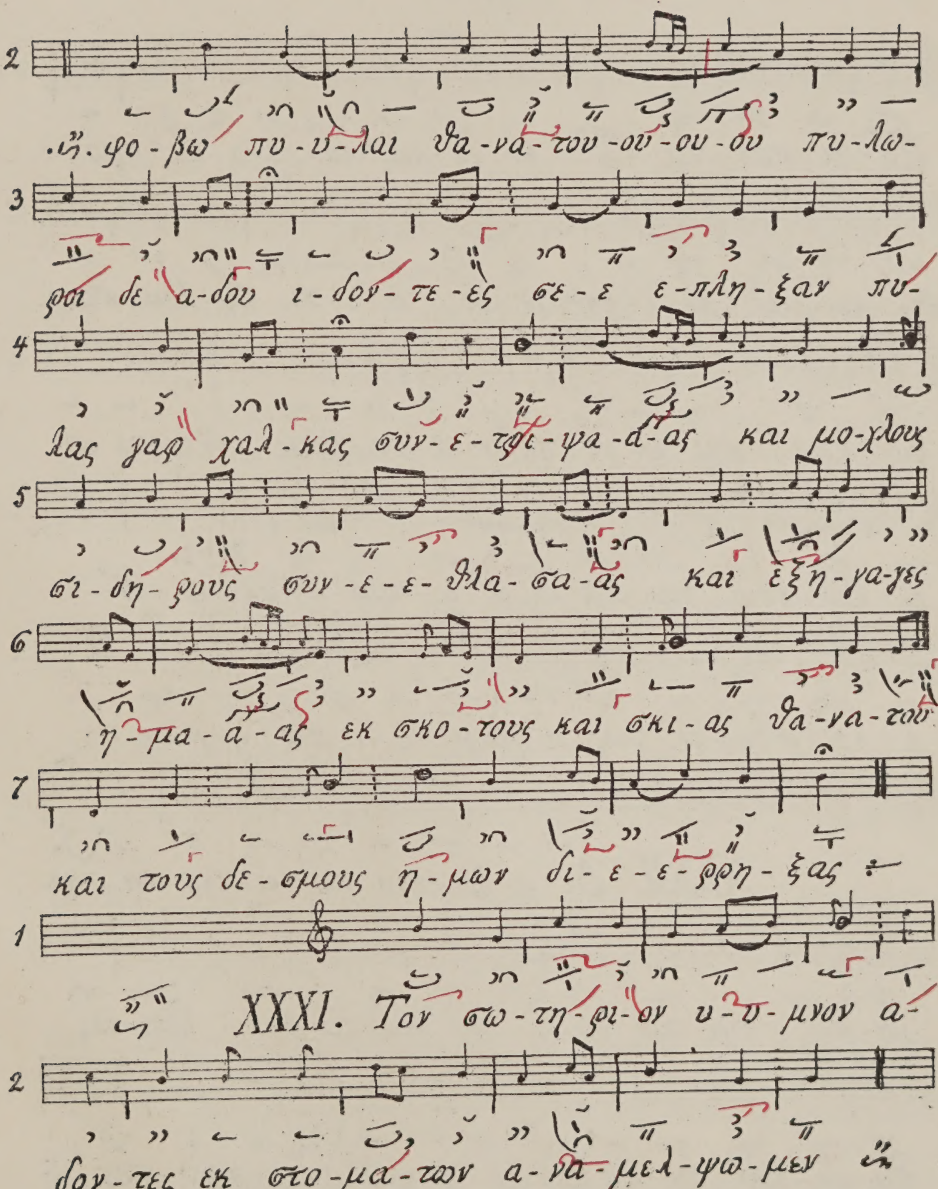
και τους δε-σμους η-μων δι-ε-ε-ρρη-ξας :

1

XXXI. Τον σω-τη-ρι-ον υ-υ-μνον α-

2

δον-τες εκ στο-μα-των α-να-μελ-ψω-μεν



3 δευ-τε παν-τες . εν οι-κω κυ-ρι-ι-ου προ-

4 σπε-σω-μεν λε-ε-γον-τε-ες ο ε-πι ξυ-λου σταυ-

5 ρω-θεις και εκ νε-κρων α-να-στας . και ων

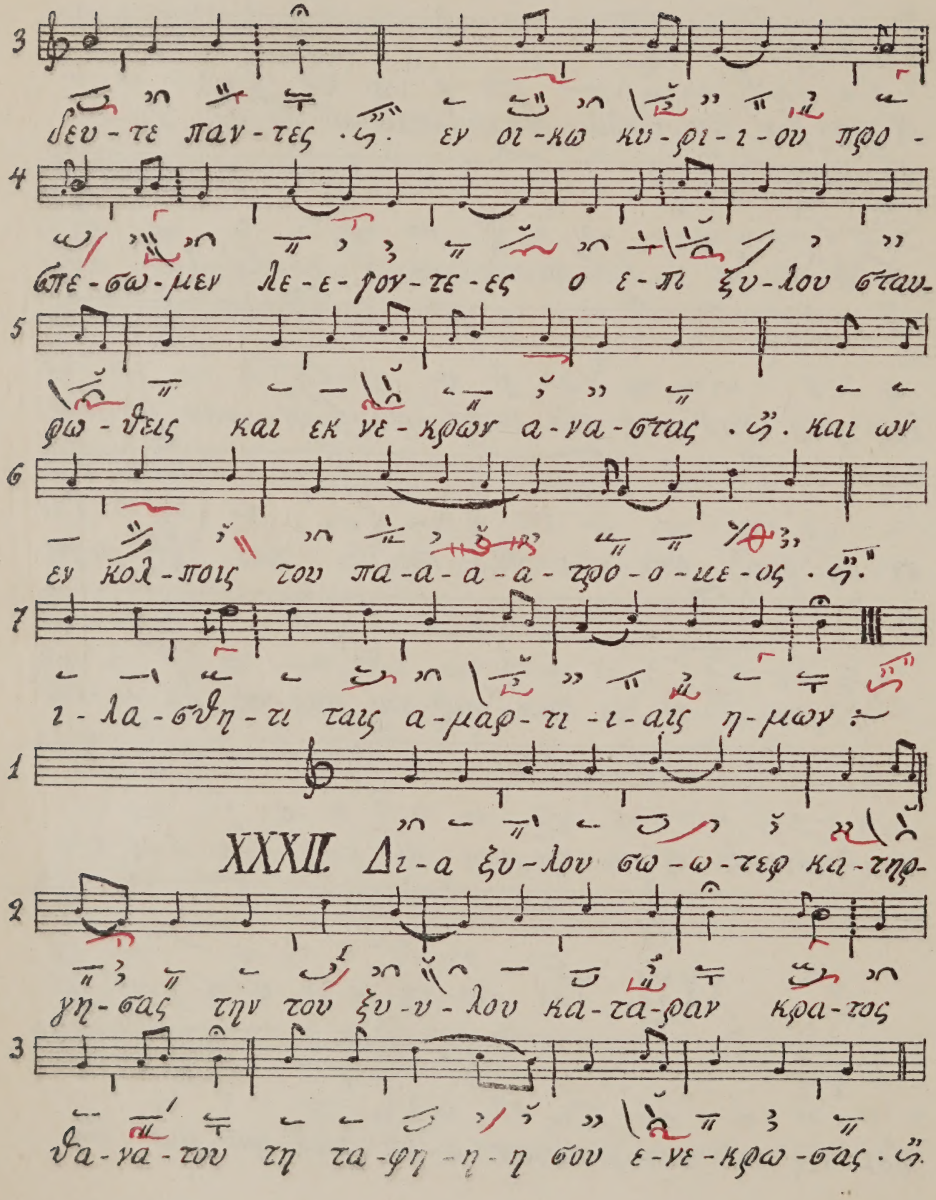
6 εν κολ-ποις του πα-α-α-α-τρο-ο-υε-ος .

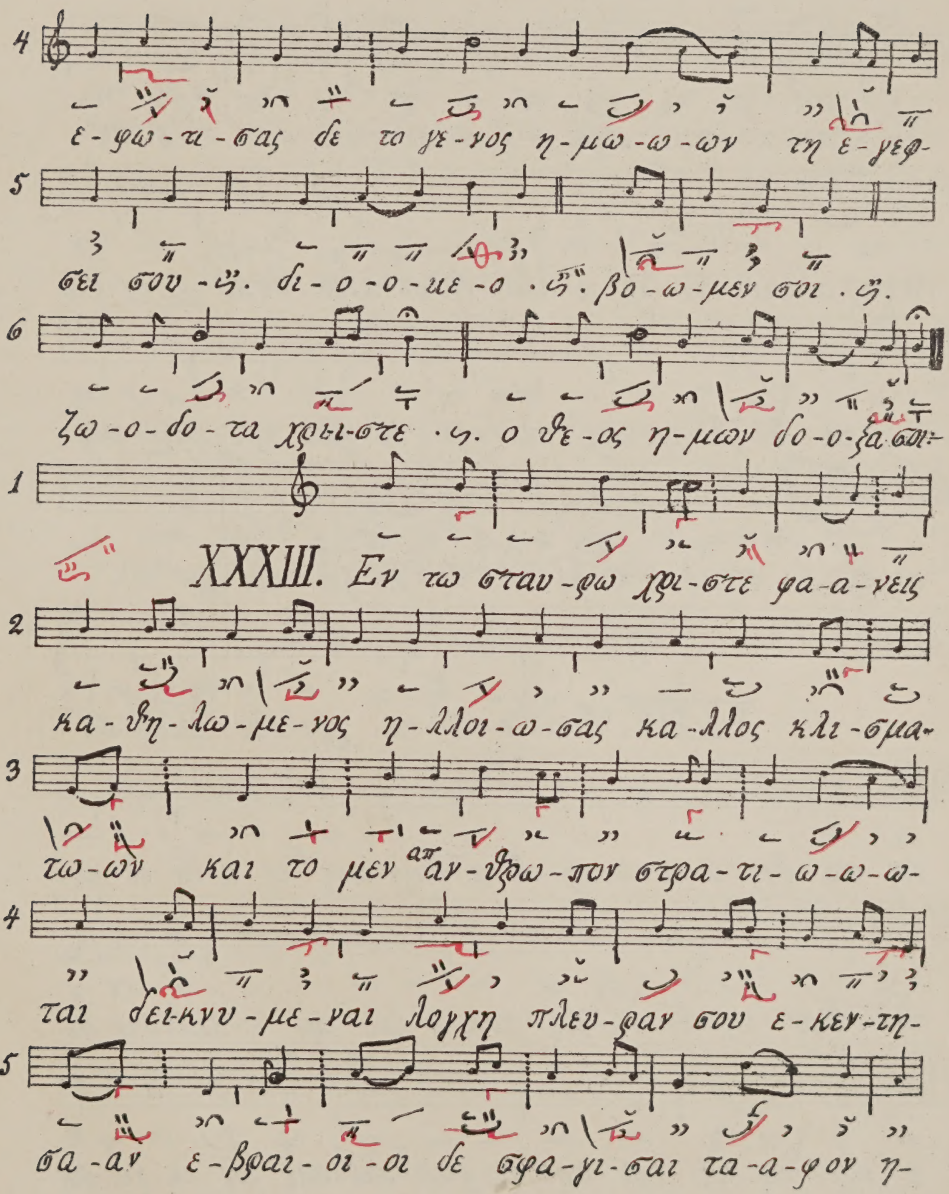
7 ι-λα-σθη-τι ταις α-μαρ-τι-ι-αις η-μων :

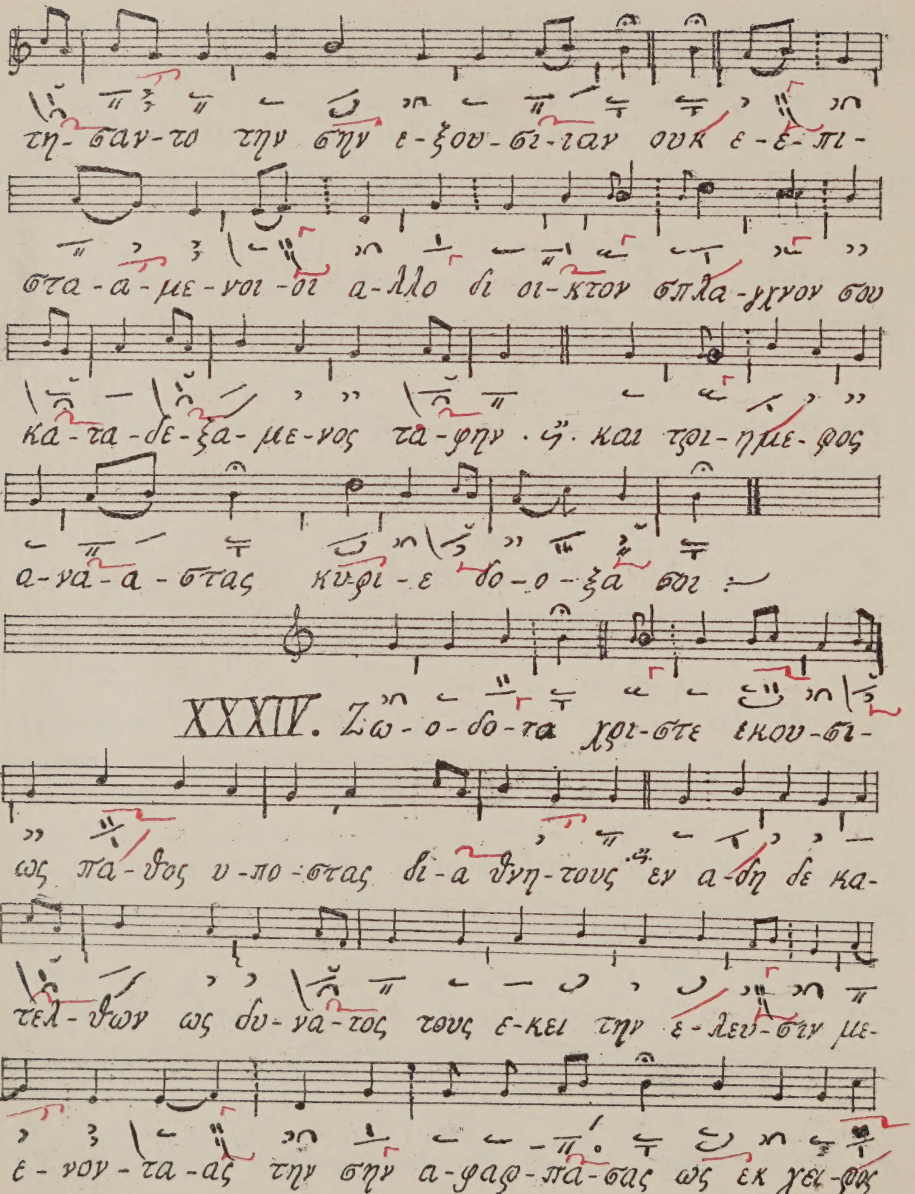
1 XXXII. Δι-α ξυ-λου σω-ω-τερ κα-τηρ-

2 γη-σας την του ξυ-υ-λου κα-τα-ραν κρα-τος

3 θα-να-του τη τα-φη-η-η σου ε-νε-κρω-σας .




ε-φω-τι-σας δε το γε-νος η-μω-ω-ων τη ε-γεφ-
σει σου-. δι-ο-ο-με-ο . . βο-ω-μεν σοι .
ζω-ο-δο-τα χρι-στε . ο θε-ος η-μων δο-ο-ξα σοι-
XXXIII. Εν τω σταυ-ρω χρι-στε φα-α-νεις
κα-θη-λω-με-νος η-λλοι-ω-σας κα-λλος κλι-σμα-
τω-ων και το μεν απ αν-θρω-πον στρα-τι-ω-ω-ω-
ται δει-κνυ-με-ναι λογχη πλευ-ραν σου ε-κεν-τη-
σα-αν ε-βραι-οι-οι δε σφα-γι-σαι τα-α-φον η-


6
τη- σαν-το την σην ε-ξου-σι-αν ουκ ε-ε-πι-
7
στα-α-με-νοι-οι α-λλο δι οι-κτον σπλα-γχνον σου
8
κα-τα-δε-ξα-με-νος τα-φην · ψ · και τζι-ημε-φος
9
α-να-α-στας κυ-ρι-ε δο-ο-ξα σοι :
1
XXXIV. Ζω-ο-δο-τα χρι-στε εκου-σι-
2
ως πα-θος υ-πο-στας δι-α θυη-τους εν α-δη δε κα-
3
τελ-θων ως δυ-να-τος τους ε-κει την ε-λευ-θην με-
4
ε-νον-τα-ας την σην α-φαφ-πα-στας ως εκ χει-ρος

5

κρα-ται-ου-ου-με-ου πα-ρα-δει-σον ανθ' α-δου

6

οι-κει-ειν δε δω-ω-ρη-σαι δι-ο-ο-με-ο. ϟ. και η-

7

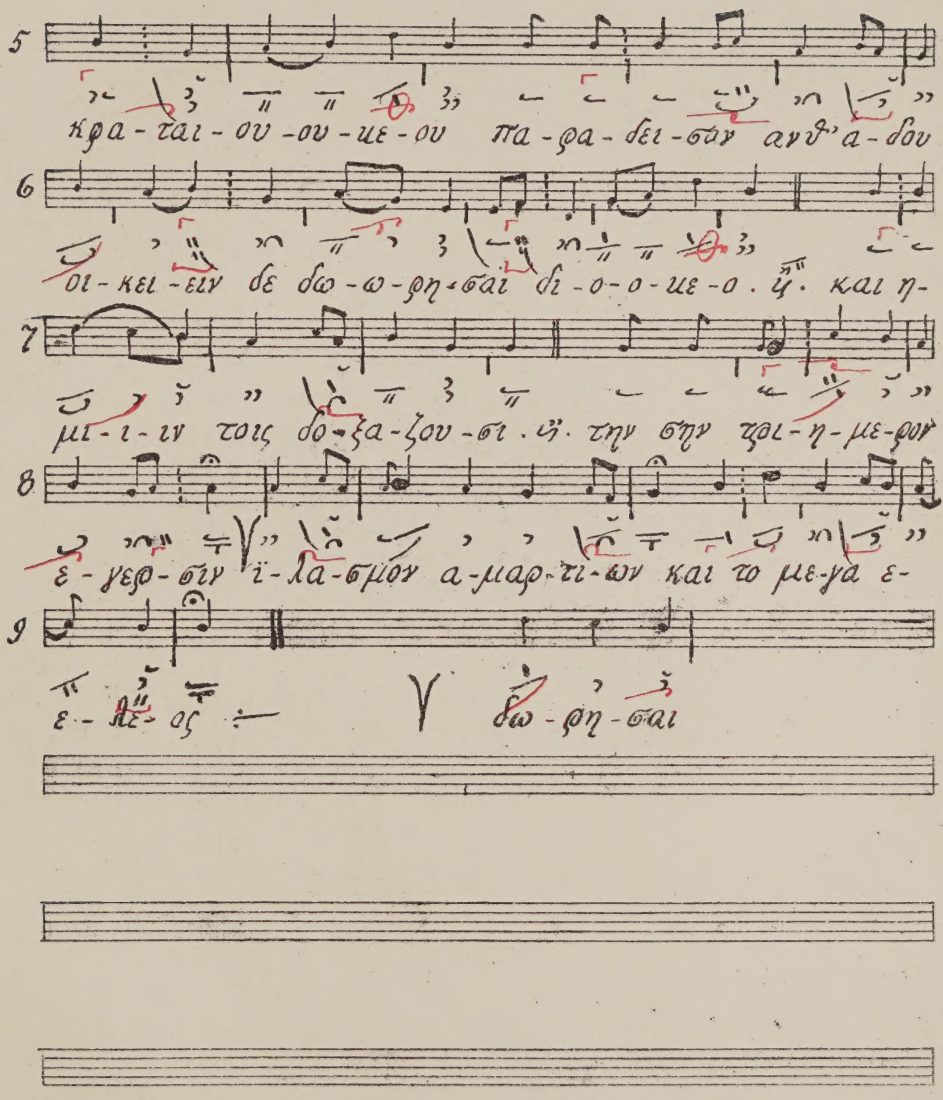
μι-ι-ιν τοις δο-ξα-ζου-σι. ϟ. την σην τρι-η-με-ρον

8

ε-γερ-σιν ϊ-λα-σμον α-μαρ-τι-ων και το με-γα ε-

9

ε-λε-ος ÷ δω-ρη-σαι



# Druckfehler-Berichtigungen.

Seite 38, zweiter Abschnitt des griechischen Textes: ὀκτὼ.
„ 39, Zeile 5: sind hinfällig.
„ 58, „ 13 von unten: 1768 statt 1756.
„ 58, „ 7 „ „ Xeron klasma.
„ 59, unterste Zeile: Thematismos.

BUCHDRUCKEREI
·GUTENBERG·
CHARLOTTENBURG

JUL 1